

Cont

BIBLIOTHÈQUE ANTHROPOLOGIQUE

TOME XV

# L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE

DANS LES

# DIVERSES RACES HUMAINES

PAR


CH. LETOURNEAU

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE LA SOCIÉTÉ D'ANTHROPOLOGIE
PROFESSEUR A L'ÉCOLE D'ANTHROPOLOGIE


Dans l'évolution des littératures, les œuvres initiales sont oubliées... aussi fait-on sagement de regarder de temps en temps en arrière.

GŒTHE.


PARIS

ANCIENNE MAISON DELAHAYE

L. BATTAILLE ET Cie, ÉDITEURS

23, PLACE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE

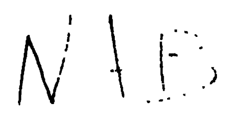
1894

1. Literature — Hist. and crit.

# L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE

DANS LES

# DIVERSES RACES HUMAINES




IMPRIMERIE SAILLARD
FS
BAR-SUR-SEINE

BIBLIOTHÈQUE ANTHROPOLOGIQUE

TOME XV

# L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE

DANS LES

# DIVERSES RACES HUMAINES

PAR

CH. LETOURNEAU

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE LA SOCIÉTÉ D'ANTHROPOLOGIE
PROFESSEUR A L'ÉCOLE D'ANTHROPOLOGIE

Dans l'évolution des littératures, les œuvres initiales sont oubliées... aussi fait-on sagement de regarder de temps en temps en arrière.

GOETHE.

PARIS

ANCIENNE MAISON DELAHAYE

L. BATTAILLE ET C^IE, ÉDITEURS

23, PLACE DE L'ÉCOLE-DE-MÉDECINE

1894

# DU MÊME AUTEUR

---

## Chez L. BATTAILLE et C^ie^.

L'Évolution de la Morale. Un vol. in-8.

L'Évolution du Mariage et de la Famille. Un vol. in-8.

L'Évolution de la Propriété. Un vol. in-8.

L'Évolution politique dans les diverses Races humaines. Un vol. in-8.

L'Évolution juridique dans les diverses Races humaines. Un vol. in-8.

## Chez C. REINWALD et C^ie^.

L'Évolution religieuse dans les diverses Races humaines. Un vol. in-8.

La Biologie (4^e^ édition). Un vol. in-12.

La Sociologie d'après l'ethnographie (3^e^ édition). Un vol. in-12.

Physiologie des Passions (2^e^ édition entièrement refondue). Un vol. in-12.

Science et Matérialisme. Un vol. in-12.

## Chez CHARPENTIER et FASQUELLE.

Pensées du Cardinal de Retz. Un vol in-16.

---

# PRÉFACE

Dans tous les pays civilisés, des histoires de la littérature, les unes nationales, les autres générales, ont été publiées par des écrivains professionnels, toujours très érudits et souvent du plus grand mérite. Mais ces ouvrages sont, tous, singulièrement incomplets, car tous ont été conçus de la manière la plus étroite; jamais leurs auteurs n'ont même soupçonné que leur enquête dût comprendre la totalité du genre humain, depuis l'Australien jusqu'à l'Européen le plus civilisé, c'est-à-dire relever avant tout de l'anthropologie. Presque sans exception, les historiens littéraires n'ont donné au mot « littérature » que le sens strictement étymologique, celui de compositions savantes, écrites, fruit d'une civilisation avancée et faites surtout pour le plaisir et les besoins des classes dirigeantes.

Mais ce stade de la littérature est le dernier terme de son évolution historique ; il suppose l'existence d'une langue développée, châtiée, d'une métrique compliquée et méticuleuse, combinée pour flatter l'œil et l'oreille d'un public de dilettantes. Toute cette technique recherchée est chose parfaitement indifférente à la littérature non encore disciplinée, spontanée, naïve, folklorique, si l'on veut, qui par toute la terre a précédé la littérature savante, lui a même servi de sol nourricier et a

duré de nombreux milliers d'années. Pourtant cette littérature folklorique elle-même est déjà bien éloignée des origines tout à fait primitives et, seule, l'anthropologie ethnographique, est en mesure de ressusciter, d'évoquer devant nos yeux, la lente évolution qui l'a rendue possible.

C'est ce travail d'évocation, que l'on s'est efforcé de faire dans ce volume, en s'appuyant sur la méthode comparative, et en remontant avec son aide jusqu'aux primitives manifestations, qu'il faut bien appeler littéraires, quoiqu'elles correspondent à une phase sociale où les lettres alphabétiques n'étaient même pas soupçonnées.

Dans ce volume, et il est presque superflu de le remarquer, on n'a pas eu la prétention de faire une histoire complète de la littérature ; on s'est seulement attaché à marquer les phases principales par lesquelles elle a passé, à en scruter surtout la genèse, en la poursuivant jusqu'à une époque extrêmement lointaine où les manifestations de l'esthétique, non seulement n'avaient nul besoin de l'écriture, des lettres, mais parfois même savaient se passer de mots. — Si incomplète qu'elle puisse être, notre investigation dans la paléontologie littéraire montre pleinement, que, par de certains côtés, et non des moins importants, la littérature se rattache étroitement à l'anthropologie. C'est là une vérité que ne contestera pas quiconque aura pris la peine de lire ce volume. On y verra que, seule, la science de l'homme est en mesure de dissiper les ténèbres qui cachent aux lettrés les plus érudits toute l'enfance littéraire du genre humain ; on y verra, en outre, que, pour répondre à la réalité, le sens du mot « littérature » doit être singulièrement élargi.

Un autre fait général se dégage de l'enquête poursuivie dans cet ouvrage, c'est la stricte et nécessaire relation, qui soude le caractère d'une littérature au milieu social dont elle n'est qu'un reflet. Partout et toujours, les manifestations littéraires suivent pas à pas et rigoureusement les métamorphoses progressives ou régressives de l'état social ; partout et toujours, l'esthétique littéraire débute par être l'expression même de la vie collective des groupes humains; puis, quand l'évolution sociale a marché, la production littéraire finit souvent par être coupée de ses racines premières, par devenir spéciale à certaines castes ou classes, parfois même un simple jeu de lettrés, n'ayant plus de lien commun avec la grande vie nationale ou humanitaire.

Ainsi rapprochée des phases sociales, qui l'inspirent et la dominent, la littérature éclaire la psychologie des peuples et des races; son étude devient un puissant moyen d'investigation sociologique. On s'en convaincra, nous l'espérons, en lisant ce modeste *essay*.

Ch. LETOURNEAU.

---

# L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE

DANS

# LES DIFFÉRENTES RACES HUMAINES

## CHAPITRE PREMIER

### Les origines de la Littérature

—

SOMMAIRE

I. *Les réflexes esthétiques.* — Origine biologique de la littérature. — L'action réflexe dans les centres nerveux. — Les empreintes nerveuses. — Les soi-disant facultés psychiques. — Les diverses catégories des empreintes nerveuses. — Classification psychique des sens. — Identité des origines esthétiques. — La danse mimique. — La genèse des arts.

II. *L'esthétique animale.* — La parure, la musique, la danse, l'architecture chez les animaux. — L'imagination scénique du chien.

III. *Les langues primitives.* — Le cri et la parole. — L'onomatopée imitative. — Les origines sociologiques de la parole. — L'expérience du sultan Akbar. — Imperfection des langues sauvages.

IV. *Le langage chez l'enfant.* — Le chant et la parole. — Langage chanté à la Nouvelle-Zélande. — Le langage chanté de l'enfant. — Les enfants créateurs de langues. — Le langage métaphorique des enfants. — La littérature des enfants et des primitifs.

V. *Les influences sociales.* — Le clan primitif et la littérature. — L'influence des institutions sociales et politiques sur la littérature.

### I. — *Les Réflexes esthétiques.*

Dans le langage courant des peuples civilisés, le mot « littérature » ne s'applique qu'à des compositions écrites; il éveille simplement dans notre esprit l'idée de livres où la parole fixée, imprimée, traduit des sentiments recherchés et plus ou moins

capables de nous intéresser, de nous émouvoir. Mais cette forme actuelle de l'esthétique littéraire n'est, comme tous les produits de nos civilisations, que le résultat d'une lente évolution, dont nous aurons à déterminer les phases, dont je dois, dans ce premier chapitre, indiquer les origines. La plus fondamentale de ces origines est de nature biologique; elle se rattache au mécanisme physiologique de l'expression, c'est-à-dire à des actes réflexes, qui sont les racines de toute notre vie consciente. Il importe donc, avant tout, de bien établir cette origine, dont la connaissance éclaire toute l'esthétique primitive.

C'est depuis un temps relativement bien court encore que la psychologie, c'est-à-dire la partie spécialement mentale de la physiologie des centres nerveux, est entrée dans une voie sérieuse. Ce grand progrès date seulement du jour où, rompant avec toute métaphysique, on a scientifiquement établi que la masse des faits constituant le matériel de la soi-disant « science de l'âme », savoir les mouvements, les impressions mentales, les sensations, les émotions et sentiments, les volitions, même les pensées en apparence les plus abstraites, avaient pour *substratum*, pour raison d'être, un acte biologique, un ébranlement moléculaire de certaines cellules nerveuses, des cellules conscientes, excitées ou troublées. Sans vouloir entrer ici dans une exposition physiologique trop détaillée, je dois pourtant rappeler très brièvement à quels faits biologiques, relativement fort simples, se ramène toute cette vie mentale, cette vie dite de l'âme, au sujet de laquelle ont tant déraisonné les religions et les métaphysiques. — « Tout système nerveux quelque peu développé, chez les invertébrés aussi bien que chez les vertébrés, se résout en une partie cellulaire consciente, en relation de continuité avec deux systèmes de fibres : les cordons nerveux. De ces systèmes fibreux, l'un est afférent : c'est par lui que l'excitation sensitive arrive aux cellules conscientes; l'autre est efférent : c'est par lui que l'incitation motrice est transmise des cellules ébranlées aux nerfs moteurs, puis aux mus-

cles. La forme aussi simplifiée que possible, le *schéma*, d'un tel système serait : une seule cellule consciente, munie d'une seule fibre afférente et d'une seule fibre efférente. Mais le mode de fonctionnement d'un système ainsi disposé est évidemment l'action réflexe et, en effet, il n'est pas d'acte nerveux central, de la méduse à l'homme, qui ne puisse se ramener à des actes réflexes; aussi est-il infiniment intéressant de suivre dans ses phases principales la transformation et la graduelle complication de l'acte nerveux réflexe. Tout d'abord cette action réflexe est absolument inconsciente. L'ébranlement des fibres afférentes, l'excitation des cellules, la réaction qu'elles transmettent aux fibres efférentes, tout cela s'effectue sans éveiller aucune perception. — A un degré plus élevé, la cellule nerveuse se sensibilise; elle a conscience de la vibration de ses molécules; elle éprouve des impressions de douleur ou de plaisir, des sensations de tact, de goût, etc., plus ou moins variées, plus ou moins nombreuses, suivant que l'organisme est plus ou moins perfectionné. A ce stade, l'être conscient est très inférieur encore; chaque impression, chaque sensation meurent aussitôt qu'elles sont nées; il n'existe nul enchaînement des phénomènes conscients, nul lien, nul rapport dans la vie psychique. Mais tout change, dès que la cellule nerveuse garde la trace de l'acte réflexe dont elle a été le centre. Alors elle s'imprègne de l'onde moléculaire qui la traverse, comme certaines substances phosphorescentes captivent les rayons lumineux, comme une plaque de collodion préparée emmagasine les ondes lumineuses. A partir de ce moment, les phénomènes conscients s'enchaînent l'un à l'autre; les derniers venus trouvent dans les centres nerveux l'écho de ceux qui les ont précédés. Pour parler le langage de nos psychologues, on peut dire que les *facultés* naissent. Les traces des sensations et impressions passées deviennent des *souvenirs :* il y a de la *mémoire*. Puis ces souvenirs se disjoignent, se groupent capricieusement, formant ainsi des tableaux complexes, fictifs dans l'ensemble, quoique formés par les résidus d'anciennes

sensations et impressions : il y a de l'*imagination*. Mais, des impressions persistantes de douleur et de plaisir sont nés les *désirs* de ressentir encore les unes, de fuir les autres. L'impressionnabilité, la sensibilité, l'imagination se groupent autour de ces désirs et sont plus ou moins vivement incitées par eux. Puis cette coordination des impressions, des sensations, des images en vue d'un but à atteindre devient un raisonnement et la faculté d'opérer cette coordination est ce que les psychologues ont appelé *entendement, intelligence, raison;* de même que le résultat conscient de toute confrontation, toute comparaison entre elles des impressions, des sensations, est appelée *idée*, *pensée*. Enfin tout désir précédé et accompagné d'un raisonnement, d'une évaluation relative du mobile, devient une volition; d'où la *volonté* des psychologues. Mais, il importe de ne jamais l'oublier, derrière tout ce labyrinthe de phénomènes psychiques, il y a simplement des actes réflexes enregistrés, des impressions et des sensations mentalement transformées (1) ».

Ces quelques faits généraux, si simples, constituent le fond même de la vie mentale, essentiellement identique chez l'homme et les animaux supérieurs; seulement, dans le cerveau humain, le matériel psychique, la somme des empreintes, des résidus enregistrés dans les cellules nerveuses est beaucoup plus considérable. L'origine de ces empreintes est diverse. Les unes proviennent d'incitations nées dans l'intimité même des tissus et des organes; on les peut appeler viscérales, *nutritives*, et je me contente de les signaler. Les autres résultent de l'action sur nos sens spéciaux des êtres et objets du monde extérieur : elles sont *sensitives* et nous intéressent particulièrement; car certaines d'entre elles ont donné naissance à ce que nous appelons l'esthétique. A ce point de vue, les sens spéciaux se divisent nettement en deux catégories. Les sens du goût, de l'odorat, du tact, même en confondant avec ce dernier le sens de la

(1) Voir ma *Biologie*, l. VI, chap. X (4e édition).

volupté génésique, nous procurent des sensations et impressions très vives, mais n'ayant en elles-mêmes aucune valeur esthétique ; car elles ne sont point reviviscentes et ne peuvent être extériorées. Sans doute nous gardons bien le souvenir d'une odeur, d'une saveur agréable, d'une impression voluptueuse ; nous en désirons, souvent avec une grande vivacité, le renouvellement ; mais ces souvenirs ne font pas image dans notre mémoire ; ce ne sont pas des *représentations* de la réalité. Enfin, dans le cas même où ces impressions pourraient surgir au-dessus de notre horizon mental par le seul effort de la mémoire, comme il arrive, dit-on, pour les saveurs chez quelques individus, elles ne sauraient encore devenir esthétiques; car nous ne réussissons pas à les projeter hors de nous, à les extériorer en *représentations* faisant spectacle.

Il en va tout autrement pour les impressions et sensations que nous devons à l'ouïe et à la vue. Ces deux derniers sens méritent bien la qualification d'*intellectuels;* car les empreintes laissées par leur fonctionnement dans les cellules conscientes de notre cerveau sont essentiellement reviviscentes, et notre mémoire les fait sans peine renaître, se *représenter* devant notre esprit avec l'apparence affaiblie de la réalité même. Souvent même elles ressuscitent spontanément : tels sons, telles paroles, tels spectacles, telles scènes élisent domicile dans notre conscience, parfois à notre grande satisfaction ; parfois aussi pour y produire une obsession douloureuse, des regrets amers, de cuisants chagrins, de poignants remords. Or, si les souvenirs auditifs et visuels ont un tel degré de vitalité, c'est que, comme les sensations et impressions dont ils sont le résidu mental, ils sont extériorés, projetés hors de notre cerveau, comme des photographies ayant l'aspect, la couleur, le timbre des sensations elles-mêmes. Nous pouvons donc nous ingénier à les reproduire artificiellement. C'est ce que l'homme a tenté de faire avec plus ou moins de succès par toute la terre, au moyen de lignes, de formes, de sons, de paroles appropriées : de là sont nés le dessin, la peinture, la sculpture, relevant di-

rectement du sens de la vue ; le chant et la musique instrumentale destinés à ressusciter ou à susciter dans notre cerveau des représentations auditives ; enfin la poésie, la parole imagée, moyen esthétique bien plus complet, parce qu'il est plus idéal, parce qu'il nous peut atteindre au plus profond de notre vie de conscience, en y éveillant des représentations de formes, de couleurs, de sons, mais combinées de façon à nous faire désirer, vouloir, penser.

Dans ce volume, je ne m'occuperai pas de toutes les branches de l'esthétique ; l'espace me ferait défaut pour en entreprendre une étude même très sommaire ; mais j'ai tenu à bien montrer que leur racine psychique est la même. Les arts graphiques et plastiques, le dessin, la peinture, la sculpture forment d'ailleurs un département particulier de l'esthétique, et se distinguent nettement, par la forme, de la musique, de la poésie. Mais il est un art bien plus simple, qui a pu précéder tous les autres ; car il permet aux sauvages, même les moins développés, de reproduire, de se représenter, sans peine et avec un suffisant réalisme, des faits, des événements, pour eux, d'un très haut intérêt : des scènes de chasse, de guerre, d'amour. Cet art primitif par excellence est celui de la danse mimique. Des manifestations esthétiques dans l'humanité, celles de l'art chorégraphique semblent bien avoir devancé les autres ; car, de toutes, elles sont les plus aisées.

Moyen d'expression borné sans doute, mais très puissant, la danse pourrait à la rigueur n'être qu'une simple mimique, copiant servilement la réalité, quelque chose comme un rudiment de représentation dramatique sans paroles ; mais il en est bien rarement ainsi. D'ordinaire, tout en étant mimique, la danse primitive ne va presque jamais sans un accompagnement de musique vocale ou instrumentale, s'associant aux mouvements, pour les régler, les rythmer, exciter en même temps chez les danseurs et les spectateurs, des sentiments et des idées en harmonie avec les gestes.

A la rigueur, la danse mimique et rythmée a pu, a dû peut-être, préexister au langage articulé chez nos plus lointains ancêtres; car la parole ne lui est pas nécessaire; le cri modulé, qui sûrement a précédé de beaucoup le langage verbal, suffit très bien à accompagner la chorégraphie. Non seulement ce cri peut parfaitement marquer la mesure, mais il constitue déjà un puissant moyen d'expression et, convenablement timbré, nuancé, il correspond, même chez l'homme le plus civilisé, à des sentiments très variés.

Aujourd'hui, nous constatons qu'à de très rares exceptions près, les races les plus inférieures possèdent déjà les rudiments de tous les arts, tous les éléments de l'esthétique. La genèse de ces arts a sans doute été successive; mais nous ne réussissons pas à déterminer par l'observation seule l'ordre de cette succession. Pourtant la poésie, dans le principe, rigoureusement associée au chant et souvent à la danse, a dû naître la dernière. Il est certain que l'esthétique littéraire, celle dont j'ai spécialement à m'occuper ici, ne s'est que tardivement détachée du chant. En effet, pour qu'elle se développât, il a fallu que le langage eût acquis une assez grande perfection, fût même devenu le moyen d'expression par excellence, que les paroles fussent des effigies intellectuelles bien frappées, des images ailées, capables de susciter chez les auditeurs toutes les représentations mentales, dont elles étaient le reflet verbal. Mais la forme la plus élevée de l'esthétique littéraire, la poésie, a eu grand'peine à se détacher du chant, de la mélodie qui lui servait de support; aussi la voyons-nous, même chez les peuples les plus civilisés, ne point se contenter du langage coloré, imagé, qui en est l'essence; il lui faut encore, quand elle a vieilli, quand elle est simplement parlée et non plus chantée, le secours du rythme, du mètre, c'est-à-dire d'un vêtement musical, qui est une survivance du passé très lointain où elle était tout à fait asservie à la mélodie.

## II. — *L'Esthétique animale.*

Si les considérations que je viens de résumer sont justes, nous devons trouver chez les animaux les rudiments de l'esthétique littéraire, puisque l'organisation des vertébrés supérieurs ne diffère pas essentiellement de celle de l'homme, puisque les centres nerveux de ces animaux sont aussi des appareils enregistreurs emmagasinant la trace des actes réflexes. — Sans doute la forme la plus élevée de l'esthétique, l'esthétique littéraire, manque chez les animaux, comme le langage articulé, qui en est la condition; mais il n'en est pas de même des formes moins savantes. Nombre d'animaux, par exemple, ont le sentiment de la parure si répandu également dans le genre humain. Pour captiver leurs femelles, beaucoup d'oiseaux mâles étalent avec orgueil et complaisance les beautés de leur plumage. Dans le même but, les oiseaux chanteurs mâles exécutent de vraies mélodies; mais ils aiment aussi la musique pour elle-même, chantent pour chanter, même rivalisent entre eux dans des tournois musicaux et avec une telle ardeur, qu'ils en tombent parfois d'épuisement. Dans une volière, un bouvreuil, à qui l'on avait appris une valse allemande, excita manifestement l'admiration d'une vingtaine de linottes et de canaris qui partageaient sa captivité (1).

La musique instrumentale elle-même n'est pas tout à fait inconnue aux oiseaux. Ainsi, pendant la saison des amours, la huppe mâle *(Upupa epops)*, après avoir aspiré de l'air, applique perpendiculairement le bout de son bec tubulaire contre une pierre ou un tronc d'arbre, puis chassant l'air de ses poumons, elle produit ainsi une note particulière (2).

La danse est aussi familière que le chant à nombre d'oiseaux. En effet, pendant la saison des amours, certains mâles exécutent devant leurs femelles des gambades, des parades, des sa-

(1) Darwin, *Descendance de l'homme*, 97, 404, 405.
(2) *Ibid.*, 413.

luts, des gesticulations. Ainsi procèdent, entre autres, le *Tetras phasaniellus* de l'Amérique du Nord, un héron d'Amérique (l'*Ardea herodias*), un vautour (*Cathartes jota*), etc. Enfin, sans chercher aussi loin, nous pouvons, chaque jour, observer des faits de même ordre chez nos tourterelles et nos pigeons (1).

On peut, d'autre part, rapprocher de nos arts graphiques et plastiques l'art avec lequel certains oiseaux réalisent des constructions, des ornementations artificielles pour abriter et donner du charme à leurs parades amoureuses. Les oiseaux à berceaux d'Australie, appartenant à trois genres voisins, élèvent à cet effet des édifices, qui ont parfois près de quatre pieds de long et quarante-cinq centimètres de hauteur. Une solide plate-forme composée de bâtons supporte cette maison de plaisance. Mâles et femelles concourent ensemble à la construction, seulement les mâles y mettent plus d'ardeur. Une fois le berceau achevé, ses architectes travaillent à son ornementation et chaque espèce a son goût particulier. L'espèce dite *Satin* préfère les objets de couleur vive et gaie, les plumes bleues des perroquets, les os et coquillages blancs, qu'elle introduit entre les rameaux ou dispose avec art à l'entrée du berceau. Une fois achevée, cette ornementation n'est point définitive ; sans cesse les oiseaux l'arrangent ou la dérangent pour mieux réaliser leur idéal (2).

L'*Amblyornis inornata*, oiseau de paradis de la Nouvelle-Guinée, espèce fort différente des oiseaux à berceaux, peut rivaliser avec eux dans le même art. Pour abriter ses amours, l'*Amblyornis* construit une petite hutte conique, devant l'entrée de laquelle il ménage une pelouse tapissée de mousse dont il relève la verdure en y semant divers objets aux vives couleurs : des baies, des graines, des fleurs, des cailloux, des coquillages. En outre, il a bien soin de remplacer les fleurs

(1) Darwin, *loc. cit.*, 417.
(2) Darwin, *Ibid.*, 418.

fanées par d'autres plus fraîches. Ces petites maisons de l'*Amblyornis* sont solides, durent plusieurs années et servent probablement à plusieurs oiseaux (1).

Mais ces curieuses constructions sortent de l'esthétique tout à fait rudimentaire. Ce sont bien des représentations mentales, extériorées et artificiellement réalisées, comme le pourraient faire des hommes.

Tout à l'heure j'ai constaté que l'esthétique littéraire dépassait le niveau de l'intelligence animale. Pourtant certains s'en approchent, en se donnant à eux-mêmes de vraies représentations scéniques, dont leur imagination fait tous les frais, ainsi que le montre bien l'anecdote suivante : « *Watch* est un chien remarquable à bien des points de vue ; il est très intelligent, comprend beaucoup de mots et peut exécuter beaucoup de tours. Ce que j'en veux dire toutefois, c'est qu'il est le seul chien que j'aie rencontré possédant la faculté dramatique. Son drame favori consiste dans la chasse de cochons imaginaires. De temps en temps on l'envoyait chasser des cochons réels hors d'un champ et, au bout de quelque temps, ce devint une coutume chez Mlle Benson de lui ouvrir la porte après dîner, dans la soirée, et de lui dire : « Cochons ! » et aussitôt il courait partout, chassant sauvagement des cochons imaginaires. Si personne ne lui ouvrait la porte, il y allait de lui-même, agitant sa queue et insistant pour son drame accoutumé. Maintenant il s'est élevé à un niveau supérieur ; car aussitôt que nous nous levons de table après notre dernier repas, il commence à aboyer violemment et, si la porte est ouverte, il s'élance au dehors pour poursuivre des cochons imaginaires sans que personne ait prononcé leur nom (2) ».

Je me bornerai à citer, à titre de spécimens, ces quelques faits, pris presque au hasard. Ils suffisent à mettre hors de doute, que, pour l'esthétique, comme pour toutes les grandes

(1) O. Beccari, *Annali del museo civico di storia naturale di Genova*, vol. IX, 3-4 (1877).

(2) Romanes, *l'Evolution mentale chez l'homme*, 56.

manifestations intellectuelles, l'homme ne se distingue pas essentiellement de l'animal.

C'est surtout par le langage articulé que l'homme diffère des autres animaux; c'est aussi sur ce langage que repose l'esthétique littéraire complète. Avant d'aller plus loin, il sera donc opportun de dire quelques mots au sujet des origines de ce langage et même de son enfance.

## III. — *Les Langues primitives.*

C'est spécialement par le langage articulé que l'homme s'élève au-dessus de l'animal et s'en est énormément différencié : aussi, avant l'apparition et la diffusion de la doctrine évolutive, on s'accordait généralement à considérer la parole humaine comme une faculté surnaturelle, un don divin. Depuis lors on a surabondamment démontré que le langage articulé est sorti du cri animal. En effet toute impression cérébrale un peu troublante, toute excitation forte peuvent se réfléchir sur tels ou tels nerfs moteurs. Or, le cri n'est qu'une action réflexe de ce genre; c'est un geste automatique des organes vocaux, spécialement du larynx. Ces gestes laryngés varient avec le genre et la force de l'incitation, d'où les nuances infinies, les modulations si expressives du cri.

A ce fonds le plus primitif du langage articulé se sont ajoutées de très bonne heure des onomatopées imitatives. Avec plus ou moins de conscience, l'homme primitif, l'*homo alalus*, s'est essayé à reproduire certains des bruits qui frappaient son oreille, les plus fréquents ou les plus intéressants pour lui. Mais l'imitation a varié suivant la race; car chaque type humain avait une impressionnabilité auditive qui lui était propre. Dans nos langues complexes, l'intonation, l'accent, le timbre des mots sont des restes de cet état primitif du langage. Ces modulations de la voix jouent aujourd'hui encore un rôle expressif des plus importants; elles complètent la parole, lui donnent de la couleur et parfois sa véritable valeur.

Si le langage articulé a graduellement remplacé le cri, ce grand progrès est résulté de la vie en société, des sympathies et antipathies, surtout de la nécessité de s'entendre pour combiner les efforts individuels de tous les membres d'une horde ou d'un clan. Pour qu'un langage se crée, la vie sociale est absolument nécessaire et une vie active avec tous les accidents, les conflits, les aventures de la liberté. On connaît la légende des deux enfants, que, suivant Hérodote, le pharaon Psammétique fit élever à l'écart et en silence. Cette légende prétend, que ces enfants finirent par prononcer spontanément un mot phrygien, d'où le roi conclut que la langue phrygienne était la plus ancienne des langues. En ce dernier point, la légende est sûrement fausse. Les enfants ne parlent qu'à la condition d'entendre, comme le prouve bien l'exemple de nos sourds-muets, muets uniquement parce qu'ils sont sourds. Encore ne suffit-il pas pour parler que les enfants entendent; il leur faut la liberté, la société, la communauté des efforts. En 1594, le père J. Xavier, neveu de Fr. Xavier, missionnaire aux Indes, entendit de la bouche même du sultan Akbar le récit d'une curieuse expérience analogue à celle de Psammétique. Désireux de se renseigner sur l'origine du langage, le monarque avait eu l'idée de faire élever ensemble trente enfants, mais dans un endroit confiné, sous les yeux de nourrices et de gardiens condamnés au silence sous peine de mort. A l'inverse des enfants de Psammétique, ceux-ci devinrent, comme il était naturel, des adolescents stupides et muets ayant pour tout langage quelques gestes relatifs aux besoins animaux (1), c'est-à-dire des êtres humains très inférieurs à notre chien, qui, depuis sa domestication, a su se créer une sorte de parole, l'aboiement, où l'on a pu distinguer une demi-douzaine de tons divers.

A peine est-il besoin de rappeler que les idiomes primitifs ont mis plus d'un jour à se distinguer du cri. Leur imperfection originelle était si grande que non seulement les modulations

(1) Le père Jouvency, *Histoire de la Compagnie de Jésus*, liv. XVIII, n° 14.

vocales, mais même la mimique, le geste, leur furent longtemps des adjuvants nécessaires. A ce sujet l'étude des langues sauvages nous fournit de précieux renseignements ; elle laisse en outre préjuger ce que dut et doit être la littérature primitive. Ainsi, dans la langue des Bochimans et des Hottentots, des sons inarticulés, ce qu'on appelle des *cliks*, sont encore accolés aux mots comme un timbre d'origine. De plus, le vocabulaire des Bochimans est si indigent qu'il a besoin d'être complété par des gestes et n'est pas intelligible dans l'obscurité (1). Mais cette imperfection du langage n'est point spéciale aux Bochimans ; diverses tribus sauvages appartenant à d'autres races sont dans le même cas, notamment celle des Arapahos, qui, pour se comprendre, ont aussi besoin de se voir (2). Nombre de tribus peaux-rouges suppléaient volontiers au langage parlé par le langage mimique et tenaient ainsi de longues conversations silencieuses. Par exemple, pour dire : « Laquelle des tribus du nord-est est la vôtre? (3) » la main gauche était élevée à la hauteur de l'œil, la paume de la main dirigée en dehors ; la main se déplaçait rapidement et plusieurs fois de suite de droite à gauche, pendant que les doigts étendus montraient les étrangers. En même temps la main droite décrivait une courbe du nord à l'est.

Les idiomes primitifs les plus simples ont deux grandes imperfections : la pauvreté de leur vocabulaire et le sens mal défini de leurs mots. Les plus simples de toutes les langues, les langues monosyllabiques, qu'on ne retrouve plus guère dans leur état primitif, ne se sont sûrement composées à l'origine que d'un nombre extrêmement restreint de mots-gestes ; puisque, même dans nos pays civilisés, les gens tout à fait incultes n'ont encore à leur disposition qu'un modeste vocabulaire de quelques centaines de mots.

Aujourd'hui les sauvages de l'Australie, de l'Amérique, de

(1) Lubbock, *Orig. civil.*, 409.
(2) Romanes, *Evolution mentale chez l'homme*, 105.
(3) G. Mallery, *Sign language*, etc. Smithsonian Institution, 1879-1880.

l'Afrique, ont dépassé la période monosyllabique; leurs langues sont polysynthétiques, agglutinantes et, par cela même, manquent souvent de clarté, car les formes verbales y sont compliquées, enchevêtrées; les mots sont des mots-phrases à sens très complexes; en outre, la synonymie y est exubérante. Ces langues ont bien d'autres imperfections. Ainsi le verbe « être » manque à presque tous les idiomes des sauvages américains (1); le Poul n'a ni masculin ni féminin et classe les êtres en deux catégories : ce qui appartient à l'humanité, ce qui fait partie de l'animalité, etc. (2).

L'imperfection organique des langues primitives, leur indigence verbale se compliquent encore d'une grande pénurie intellectuelle. Leur vocabulaire, d'ordinaire fort restreint, ne se compose guère que de mots désignant les objets usuels, les actes les plus simples de la vie quotidienne. Toujours ces expressions sont concrètes, par cela même imagées, colorées, et se prêtant en conséquence à une certaine poésie; mais les termes abstraits, même les termes généraux y font complètement défaut. — La langue des Tasmaniens était dépourvue d'adjectifs et on n'y pouvait qualifier que par comparaison; elle avait des mots pour désigner telle ou telle espèce d'arbres, mais en manquait pour dire « arbre » en général (3). Les Australiens n'avaient pas d'expressions équivalentes à « justice, crime, faute, etc. » (4). Les termes « temps, espace, substance » font défaut dans la plupart des dialectes américains (5). Les Indiens du Brésil n'ont pas de mots pour dire « couleur, sexe, esprit ». Les Choctau peuvent dire « chêne noir, chêne blanc », mais point « chêne, arbre » en général. Les Californiens n'ont qu'un même mot pour désigner le crapaud et la grenouille, un même qualificatif pour exprimer la bonté d'un aliment et celle d'un

(1) Gallatin, *Trans. Amer. Antiq. Soc.*, vol. II, 176.

(2) Faidherbe, *Essai sur la langue poul.*

(3) Bonwick, *Daily life and origin of the Tasmanians*, 160.

(4) H. Spencer, *Principes de psychologie*, 385.

(5) Robertson, *Hist. de l'Amér.*, IV.

homme (1). Les Malais ont des mots pour désigner les principales couleurs; ils n'en ont point pour dire « couleur » en général (2). Le vocabulaire basque n'a qu'un même terme pour dire « volonté, désir, pensée » (3).

De cet ensemble de traits particuliers aux langues des primitifs, on pourrait déjà inférer avec assez de certitude le caractère de leur littérature, en déduire les qualités et les défauts; surtout on peut prévoir que la parole, élément essentiel des littératures développées, ne doit jouer dans l'esthétique littéraire des primitifs qu'un rôle en quelque sorte accessoire; qu'elle doit se subordonner humblement à la mimique et au chant. Mais, avant de conclure cette enquête préliminaire, il nous faut encore voir quelle est la langue de l'enfant, quelle est aussi sa littérature; car il y a plus d'une analogie entre le premier âge de l'individu et celui du genre humain.

## IV. — *Le Langage chez l'enfant.*

Comme la psychologie du sauvage, celle de l'enfant est très précieuse pour la recherche des origines. Sans doute on ne saurait retrouver dans l'évolution mentale des enfants appartenant à une race civilisée l'exacte série des phases par lesquelles a passé l'intelligence humaine. Comme l'embryologie organique, l'embryologie psychique n'est qu'une répétition approximative, abrégée surtout; mais néanmoins elle est une répétition.

En ce qui concerne l'origine du langage, l'apparition et l'évolution de la parole chez nos enfants confirment bien la théorie linguistique qui considère le cri modulé comme la source première de toutes les langues. Que l'homme ait crié et même chanté avant de parler, la chose est vraisemblable, pourtant la seule étude des langues primitives ne nous permet guère que de le conjecturer. J'ai déjà signalé l'accent, la tonalité des

(1) La Pérouse, *Hist. univ. voy.*, XII, 249.
(2) Peschel, *Races of man* (trad. angl.), 113-114.
(3) Hovelacque, *la Linguistique*, 102.

mots, comme des survivances de cette phase antérieure à celle du langage parlé. A la Nouvelle-Zélande, la survivance était plus complète et l'on associait encore le chant et le geste au langage pour communiquer aux gens certaines nouvelles, de nature à les toucher particulièrement. Je citerai à ce sujet le passage suivant, pris dans une ancienne relation de voyage. Il s'agit de deux Néo-Zélandais, qui, après un assez long voyage sur un navire européen, sont ramenés dans leur pays : « Vers les neuf heures, une pirogue, montée par quatre hommes (quatre indigènes), arriva près de nous et ils sautèrent à bord sans aucune crainte. Après souper, Tonki et Oudou demandèrent aux étrangers quelles étaient les nouvelles du pays depuis qu'ils avaient été enlevés. Pour satisfaire à ce désir, les quatre étrangers commencèrent un chant, auquel chacun d'eux prit part, tantôt en recourant à des gestes fiers et sauvages, tantôt en baissant la voix suivant la nature des évènements qu'ils avaient à raconter. Oudou, qui prêtait la plus grande attention au sujet de leur chant, fondit tout à coup en larmes au récit d'une irruption que la tribu de Chouraki avait faite sur le territoire de Tera-Witi, district de Oudou, et durant laquelle le fils du chef et trente guerriers avaient été tués. Il se trouva trop ému pour en entendre davantage et se retira dans un coin de la chambre afin de se livrer à toute sa douleur, ne s'interrompant parfois que pour proférer des menaces de vengeance (1) ». Ce fait, infiniment curieux, me servira de transition pour passer à l'examen du langage de l'enfant, où la survivance éclate bien plus encore.

Chez le très jeune enfant, les premières articulations sont modulées, criées et chantées. L'enfant s'écoute et semble trouver du plaisir à s'entendre (2). Il répète indéfiniment les mêmes sons et, quand ces sons lui servent à exprimer soit un désir, soit une émotion, il y joint une grande variété de gestes et d'expressions faciales; et même il n'apprend les mots que

(1) *Voyage de l'Astrolabe*, Pièces justificatives, 83.
(2) B. Perez, *l'Art et la Poésie chez l'enfant*, 148.

par l'intermédiaire de signes (1). Quand l'enfant commence à parler, il aime à redoubler les syllabes, à répéter les mots pour appuyer sur ce qu'il dit (2), et ces duplications et redondances sont aussi, comme nous le verrons, l'un des caractères des langues et des poésies primitives.

Tout à l'heure nous avons conjecturé que les langues ont dù se former dans de petits groupes humains vivant en société, s'aidant, s'unissant dans leur lutte pour l'existence. D'autre part, nous avons vu que les enfants restent muets alors qu'ils sont élevés dans le silence et la claustration ; mais il en est tout autrement alors qu'ils sont libres et, dans ce cas, les groupes enfantins deviennent créateurs d'idiomes, comme l'ont été les hordes ou clans de la primitive humanité. Dans les villages cafres, au témoignage du révérend Moffat, les enfants abandonnés à eux-mêmes inventent des dialectes plus ou moins incompréhensibles pour les adultes et il en est de même, pour la même raison, dans les villages indiens et canadiens (Farrar) (3).

Voilà déjà bien des traits de ressemblance linguistique entre les enfants et les primitifs ; mais il en est d'autres encore. Sauvages et enfants sont également enclins à animer les objets du monde extérieur, à se figurer des êtres fantastiques; aussi leur langage est souvent fort imagé, métaphorique. En regardant les tours de la cathédrale de Rouen, B. de Saint-Pierre, encore enfant, disait : « Elles volent haut ». Un autre enfant disait de la lune : « Elle est dans le ciel : est-ce qu'elle a des ailes (4) ? » Certains enfants prêtent aux végétaux une sensibilité toute humaine. Une petite fille de six ou sept ans ne voulait pas cueillir les fleurs, « parce que, disait-elle, quand on les cueille, elles ont l'air triste » (5). Une autre croyait, comme les sauvages, que tout objet a son double et

(1) B. Perez, *loc. cit.*, 105.
(2) *Ibid.*, 133.
(3) Romanes, *Evolution mentale chez l'homme*, 261.
(4) B. Perez, *loc. cit.*, 45-61.
(5) Observation personnelle.

l'écho lui semblait être son double à elle (1). Pour un enfant, les nuages deviennent aisément les âmes des morts (2), une marmite qui bout peut très bien représenter la grande chaudière infernale, dans laquelle flottent les damnés figurés par les navets, les carottes et les oignons (3). Incapables d'analyse raisonnée et d'observation complète, les enfants ne voient guère dans un objet que certains détails et ne s'en font qu'une idée très sommaire, exprimée par un seul mot souvent pittoresque. Les plus simples relations de cause à effet, d'identité, de continuité échappent aisément à ces observateurs superficiels. Ainsi une petite fille, voyant la lune à diverses places, suivant les heures, la croyait découvrir chaque fois : « Encore une lune! une autre lune! » s'écriait-elle (4). Les essais littéraires des enfants marquent bien clairement la faiblesse de leur intelligence et leur tendance à ne voir les choses qu'en très gros. Pour peindre exactement leurs sensations et impressions, les mots leur manquent; car leur vocabulaire est très pauvre, comme celui des sauvages. Un trait mental, particulier à l'enfant, c'est un besoin de se créer des images et de tout vivifier. Tout impuissant qu'il soit à faire un récit convenable, l'enfant est toujours prêt à s'identifier avec ceux qu'il entend faire, à entrer en imagination dans les récits des autres, à se les représenter à lui-même comme autant de drames, à la seule condition que l'action racontée ou mieux encore jouée en sa présence soit assez simple pour qu'il la puisse aisément saisir et suivre (5).

Cette condition remplie, aucune invraisemblance ne choque l'enfant, aucune énormité ne le déconcerte; pour l'imagination enfantine, il n'y a pas de frontière entre le domaine du possible et celui de l'impossible. Tous ces caractères, nous les retrouvons dans la littérature des primitifs; ils s'étalent aussi

(1) B. Perez, *loc. cit.*, 70.
(2) *Ibid.*, 48.
(3) *Ibid.*, 276.
(4) *Ibid.*, 42.
(5) B. Perez, *loc. cit.*, 210-220.

dans nos contes, légendes, chansons populaires et attestent qu'en dépit des différences de race, de civilisation générale, les intelligences peu développées partout se ressemblent.

## V. — *Les Influences sociales.*

L'enquête, que nous venons de faire, a mis en lumière quelques faits de premier ordre relativement aux origines esthétiques en général et à celles de la littérature en particulier.

Nous avons vu que, primitivement, la poésie est intimement unie à la musique et à la danse, parce qu'elle est, au même titre que la chorégraphie et le chant, une forme de l'action réflexe, résultant d'une impression forte qui a donné le branle à l'activité des centres nerveux. Par suite, l'esthétique ne saurait être, au moins dans ses phénomènes premiers, spéciale à l'homme, et en effet nous en avons trouvé les éléments chez certains animaux supérieurs. Ce qui est propre à l'homme, c'est seulement la forme tout à fait supérieure de l'esthétique, celle qui, pour se manifester, a besoin du langage articulé : la forme littéraire, qui sera le sujet particulier de ce livre.

Cette forme littéraire, nous avons constaté, en examinant les idiomes des primitifs, qu'elle doit être forcément rudimentaire, indigente d'idées générales ou abstraites. Mais cette pauvreté intellectuelle n'empêche pas la littérature primitive d'être colorée dans l'expression, d'être métaphorique, animique; car l'imagination primitive est voisine encore de la sensation ; toujours elle est à la fois dramatique et concrète. Un coup d'œil jeté sur le langage et l'esthétique de l'enfant a de tout point confirmé cette vue d'ensemble.

Pour terminer cette introduction, il me reste à dire quelques mots d'un facteur esthétique des plus importants, mais que les critiques et historiens littéraires négligent trop souvent de faire entrer en ligne de compte. J'entends parler des influences sociales.

Dans de précédents ouvrages, en scrutant les diverses origines

sociologiques, nous avons établi que le premier groupe vraiment social a été non point, suivant l'opinion courante, la famille paternelle, mais bien une communauté consanguine assez nombreuse, le clan, petit groupe ethnique où les intérêts individuels étaient rigoureusement subordonnés à ceux de l'ensemble. Évidemment, dans de pareilles unités sociales, il n'y a guère de place pour une littérature individuelle; les sentiments jugés dignes d'intérêt sont ceux-là seulement qui émeuvent le groupe tout entier, par exemple, la vengeance d'un tort subi, tel évènement de chasse, de guerre, dont tout le monde a pâti ou joui, telle croyance mythique tenue pour vérité incontestable. En réalité, le clan n'a qu'une âme; tous les cerveaux y vibrent à l'unisson; aussi, comme nous le verrons au cours de notre enquête, l'esthétique primitive affectionne-t-elle particulièrement les danses mimiques avec chœurs où tout le monde est à la fois spectateur et acteur (1). S'il existe des poésies composées et chantées par un seul membre du clan (2), elles ne roulent guère que sur des sujets impersonnels, capables d'intéresser le groupe tout entier.

Toute cette littérature embryonnaire s'inspire invariablement non de la réflexion rassise, mais de l'imagination primesautière et de l'impressionnabilité; elle s'inspire de ces facultés mentales et vise à les mettre en jeu par la mimique, la danse, le chant surtout; car, plus que tout autre moyen d'expression, les inflexions de la voix répondent à l'émotivité humaine.

Tels sont, dans leur généralité, les caractères de l'esthétique littéraire propre au clan primitif, au clan républicain. En étudiant la littérature successivement dans toutes les races, nous verrons comment ce caractère change peu à peu, comment l'esthétique s'asservit à son tour, avec l'institution du pouvoir monarchique; comment la poésie chorale et sociale du clan primitif est graduellement remplacée par des chants, des spectacles exécutés dans la demeure du chef ou des grands

(1) Voir Posnett, *Comparative litterature*, passim.
(2) *Ibid.*, 18.

et en leur honneur. Suivre toute cette évolution littéraire, en déterminer les phases principales, ce sera l'objet même de ce livre. Dans ce chapitre, j'ai dû me borner à signaler les origines de l'esthétique et les formes premières qu'elle revêt. L'origine primordiale est psychique : c'est le besoin d'extériorer, en les fixant par des imitations artificielles, certaines représentations mentales qui semblent dignes d'un particulier intérêt. Nous avons vu, que, sous sa forme la plus grossière, ce besoin est commun à l'homme et à certains vertébrés supérieurs; en outre, que la forme tout à fait primitive de la représentation esthétique a dû être la mimique, vite associée au chant, seul langage oral de l'homme, avant l'invention du langage articulé. Cette association du cri modulé aux gestes obligeait à rythmer la mimique, c'est-à-dire à la danser. Quand la parole articulée naquit, dans les clans primitifs, du besoin de s'entendre pour concerter les efforts, la poésie parlée apparut simultanément, mais bien rudimentaire! Très pauvre et très imagée, comme les premières langues, elle se bornait à de courtes phrases, entrecoupées et accompagnées d'onomatopées, de cris modulés, de sons inarticulés.

L'étroite solidarité du clan originel ne se prêtait guère qu'à une esthétique collective, à des danses chorales, auxquelles tout le monde prenait part. Le chant individuel est rare en effet chez les primitifs. On ne le retrouve guère que chez les Fuégiens, et il résulte chez eux de leur état d'anarchie. Le plus souvent d'ailleurs, ce chant individuel des Fuégiens ne se compose que d'un mot, même seulement d'une syllabe que le chanteur répète à satiété. C'est la vie en société, qui partout a enfanté le langage articulé et la poésie primitive.

En étudiant la littérature dans toutes les races, après les avoir hiérarchiquement classées, on assiste au graduel développement de l'esthétique littéraire et l'on voit que, tout en se développant, tout en devenant savamment artistique, la littérature ne cesse jamais de se rattacher par les liens les plus étroits à la constitution politique et à l'organisation intime des

sociétés. Cette nécessaire corrélation n'a jamais suffisamment frappé les auteurs d'histoires des littératures, parce qu'ils ne daignent pas s'occuper des races inférieures. Mais, même dans les sociétés les plus civilisées, comment les artistes et les écrivains pourraient-ils s'abstraire du milieu social et politique, qui est, en quelque sorte, l'air respirable de leur esprit, de ce milieu qui les a formés ou déformés et, avant eux, la série de leurs ancêtres ? Même alors que le joug social s'allège et semble laisser le champ libre au moins à la littérature, qui, en apparence, devient individualiste à outrance, force est bien encore aux écrivains de compter avec les goûts, les mœurs, les opinions de leurs contemporains et, dans leur ensemble, ces goûts, ces opinions résultent toujours de la structure même des sociétés, non seulement de la forme politique, mais des institutions, de la répartition de la propriété, de la constitution du mariage et de la famille, des opinions religieuses, de tout ce qui influe sur la mentalité humaine. Mais, dans ce premier chapitre, je n'ai pas à insister sur la nécessaire importance des facteurs sociaux en littérature. Il me suffit d'avoir indiqué les origines premières de l'esthétique littéraire, d'avoir montré qu'avec tous les autres arts elle est née d'un besoin mental, commun à l'homme et à certains animaux, du besoin d'extérioriser certaines représentations psychiques.

A l'origine, l'homme ou même son ancêtre immédiat, l'anthropopithèque, gardaient le souvenir de quelques scènes de guerre, de chasse, d'amour, et ils désiraient extériorer ces souvenirs, leur donner un corps, les réaliser. Pour cela, ils recouraient à la mimique rythmée par un chant, dans le principe, sans parole, interjectionnel. Nous verrons quel rôle capital ont joué et jouent encore ces danses chorales dans l'esthétique primitive de tous les pays et de tous les temps. Est-il besoin de faire remarquer qu'ainsi envisagées, les origines littéraires, comme toutes les autres, rattachent directement l'homme à l'animalité d'où il est si certainement sorti ?

# SECTION PREMIÈRE

## La Littérature dans les races nègres

---

# CHAPITRE II

## La Littérature des Mélanésiens

---

**SOMMAIRE**

**I. *Divisions ethnographiques.* — Les dessous des chefs-d'œuvre littéraires. — La méthode comparative. — Les trois grands types humains. — Comment doit s'entendre l'inégalité des races.**

**II. *La littérature des Australiens.* — Les Veddahs, leur langue et leur littérature. — Les langues australiennes. — La sculpture australienne. — Les dessins gravés. — La parenté première de tous les arts. — Le chant et la mimique. — La danse scénique. — Les mélodies australiennes. — Le vers australien. — Les chœurs. — Les improvisations. — Les légendes. — Mœurs de la femme-lune. — Les chansons. — La légende du feu. — Les danses mimiques. — Les danses érotiques. — L'embryon du tam-tam. — Les *corroborys*.**

**III. *La littérature des Papous.* — Les dessins et la sculpture des Papous. — La passion du rouge à la Nouvelle-Calédonie. — Les danses des Papous. — Danses lascives des femmes. — Les danses scéniques des clans. — Les *Kavas* vitiens. — La musique vocale et instrumentale. — Les compositions poétiques. — Langage métaphorique. — L'allégorie du génie blanc. — L'allégorie et l'apologue, genres primitifs. — La fable du rat et de la poulpe. — Un chant de guerre. — Le lit des aïeux. — Le *Kouindio*. — La chanson des blancs. — Les poètes professionnels à la Nouvelle-Calédonie. — Le genre oratoire chez les Papous. — Une allocution patriotique. — L'évolution littéraire en Mélanésie. — L'amour maternel glorifié dans un conte.**

### I. — *Division ethnographique.*

Pour rajeunir les thèmes usés, il est un infaillible moyen ; c'est de les envisager à un point de vue nouveau. Le sujet de ce livre, la littérature, a donné lieu à la publication d'un très grand nombre d'études générales, presque toutes écrites par des

spécialistes. Néanmoins pour l'anthropologie, c'est un champ presque neuf ; en le défrichant, on a donc chance de lui voir produire quelques aperçus nouveaux. C'est surtout pour la littérature que l'on s'est bien longtemps borné à s'occuper des fleurs sans songer aux racines. Personne n'imaginait qu'au-dessous des chefs-d'œuvres littéraires, expression des civilisations les plus avancées, il pùt exister rien qui méritât l'attention des savants. Depuis la victorieuse irruption du transformisme dans la science, on s'est un peu corrigé de cette illusion. Déjà quelques auteurs de grand mérite ont essayé de remonter aux origines, mais presque toujours en ne prenant pour objet de leurs analyses que les ouvrages littéraires des peuples de race blanche, même de certains de ces peuples et tout particulièrement des Grecs et des Latins ; enfin on s'est le plus souvent renfermé dans le domaine purement littéraire.

C'est une tout autre manière de procéder, que nous prescrit la méthode anthropologique. Pour être féconde, notre étude doit embrasser non plus quelques peuples d'élite, mais le genre humain tout entier, non seulement elle ne doit pas dédaigner les types les plus humbles ; il lui faut même s'y attacher de préférence ; car les essais littéraires de ces races si inférieures sont, précisément à cause de leur indigence, précieux pour la recherche des origines. C'est dans ces productions si informes, que nous avons quelques chances de retrouver la genèse première.

Un autre devoir nous incombe, celui de rattacher autant que possible les manifestations littéraires ou esthétiques au milieu social qui les aura enfantées, aux institutions, aux formes politiques, dont la littérature n'est nécessairement que le reflet.

En interrogeant successivement les divers types humains, je devrai aussi, pour être fidèle à la méthode évolutive, marcher de simple au complexe, c'est-à-dire débuter par les races les plus humbles. C'est d'ailleurs l'ordre, que j'ai constamment suivi dans mes précédentes études. Mais les races inférieures

diffèrent beaucoup entre elles ; chacune a son empreinte originelle, qui donne à son intelligence un caractère spécial. Aussi, pour éviter les disparates, je diviserai mon exposition en trois sections, correspondant aux trois principaux aspects du *genus homo :* à l'homme nègre, à l'homme jaune, à l'homme blanc. Enfin chacun de ces grands types se subdivise en sous-espèces ou sous-races, qui se peuvent aussi ranger en série d'après leurs divers degrés de développement, et dont certaines méritent une étude particulière. Je les examinerai successivement.

A peine ai-je besoin de répéter qu'à mes yeux l'inégalité actuelle des races humaines n'a rien de fatal, rien d'immuable. Si dissemblables que nous paraissent les divers types humains, ils ont un fond moral et intellectuel, qui, dans ses grandes lignes, leur est commun. Plus ou moins heureusement, plus ou moins vite toutes les races humaines gravissent ou peuvent gravir la même échelle progressive ; mais toujours elles le font avec une extrême lenteur et d'autant plus lentement qu'elles sont plus inférieures. En d'autres termes, les races dites supérieures sont plus proches de l'âge adulte, les races dites inférieures sont moins détachées de l'enfance, quand elles n'y sont pas encore plongées.

L'homme nègre, dont nous devons d'abord étudier les productions ou manifestations littéraires, se subdivise en plusieurs sous-races, qui se peuvent grouper sous trois chefs : les Mélanésiens d'Australie, les Mélanésiens de la Papouasie, les nègres d'Afrique. Nous avons donc à interroger successivement ces trois races au sujet de leurs aptitudes littéraires.

## II. — *La Littérature des Australiens.*

Dans une vue d'ensemble, on peut sans inconvénient assimiler les Tasmaniens et les Australiens ; car, pour tout ce qui touche à la vie mentale, les premiers ne différaient guère des seconds : ils étaient seulement un peu plus sauvages. On

peut même rapprocher de cette race les Veddahs de Ceylan, qui comptent parmi les types les plus inférieurs de l'humanité et, dans la hiérarchie des races, forment une sorte de chaînon intermédiaire aux Tamils de l'Inde et aux Australiens.

Or, la langue des Veddahs est tout-à-fait rudimentaire ; son vocabulaire se compose d'un petit nombre de mots, tous strictement nécessaires pour désigner les objets les plus usuels. Encore ces dénominations sont tellement imparfaites, qu'elles obligent à périphraser pour exprimer les choses et les actes les plus ordinaires de la vie (1). Déjà cependant les Veddahs dansent et chantent et leur danse est une cérémonie destinée à apaiser les méchants esprits. Ils dansent au son d'un tam-tam rudimentaire, étant plus avancés en cela que les Australiens. En outre ils ont des chansons relatant des aventures de chasse, des événements qui les ont frappés. Les Veddahs ont donc fait les premiers pas dans la production littéraire. Mais l'esthétique littéraire des Australiens, leurs émules en sauvagerie primitive, nous est beaucoup mieux connue.

La langue des Australiens est, comme celle des Veddahs, très imparfaite ; elle est dépourvue de termes correspondant aux idées générales ou nobles et, comme il arrive partout à l'origine des sociétés, elle se décompose en une infinité de dialectes, d'idiomes de clans ou tout au plus de tribus (2). Ces dialectes, quoique linguistiquement parents, sont inintelligibles pour les non initiés, à ce point, qu'aujourd'hui, pour converser ensemble, les natifs appartenant à des groupes différents préfèrent souvent parler anglais (3).

En effet les Australiens en étaient ou en sont encore à la première phase sociale, à la phase du clan, par laquelle ont passé les peuples de toutes les races. Dans de précédentes

(1) Bailey, *Trans. ethnol. soc.* (nouvelle série), vol. II, 298, 300.
(2) Müller, *Reise der Fregat. Novara* (Anthrop. Theil, S. 10).
(3) Bonwick, *Daily life and origin of the Tasmanians*, 148.

études, en parlant du mariage, de la famille, de la propriété, des institutions politiques (1), j'ai décrit en détail l'organisation du clan australien. Sans vouloir y revenir, je me contenterai de rappeler que ce clan forme un petit groupe à la fois consanguin et communautaire, ayant son nom, son symbole ou *totem*, un groupe où la solidarité est extrême, où des coutumes ayant force de loi règlent tous les actes de la vie, où chaque membre du clan n'est qu'une partie intégrante de la minuscule unité sociale, à tel point que ce n'est pas l'individu mais bien le groupe qui se marie (2).

C'est à cette forme du clan que remontent les origines premières de l'esthétique australienne ou plutôt universelle, dont les diverses branches sont d'abord étroitement unies, du moins celles dont nous avons à nous occuper ici. La sculpture, quand elle existe en Australie, se borne à l'ornementation des armes en bois. En 1878, dans l'Exposition des colonies australiennes, on pouvait voir et même admirer une longue lance, dont le bois, non loin de la pointe, avait été fouillé avec beaucoup de goût et de délicatesse. Le dessin, ou plutôt la gravure, était beaucoup plus usité en Australie que la sculpture. Près de Sydney, on a trouvé sur des rochers de grès des dessins gravés représentant des hommes, des femmes, des poissons, des quadrupèdes, des hiéroglyphes totémiques. Des dessins du même genre ont été découverts dans d'autres localités de l'Australie et de la Tasmanie, sur des rochers, sur des arbres, etc. Le voyageur Péron a vu aussi des *totems* gravés sur des plaques d'écorce recouvrant des ossements. Tous ces essais graphiques des Australiens sont extrêmement grossiers, bien inférieurs, par exemple, aux essais analogues de l'homme magdalénien ou à ceux des Esquimaux.

Je passe rapidement sur ce côté de l'esthétique australienne, qu'il fallait cependant mentionner. Comme je me suis efforcé de

(1) Voir surtout mon *Evolution politique des diverses races humaines.*

(2) Fison and Howit, *Kamilaroi and Kurnai*, 57. — *The folklore of the Australian aborigines*, 11.

le montrer dans le précédent chapitre, au point de vue psychique, tous les arts sont consanguins et cette parenté est surtout frappante à l'origine. Le danseur australien, alors qu'il imite l'allure du kangourou, fait exactement, quoique d'une autre manière, la même chose que l'artiste de sa race gravant sur des rochers, sur des écorces les contours du même animal et l'on peut rapprocher de l'un et de l'autre le chanteur peignant par des mots l'animal, que le danseur a imité, que l'artiste a dessiné.

A plusieurs points de vue, les chansons et chants des Australiens sont curieux. D'abord ces chants, quel qu'en soit le sujet, ne se séparent jamais des gestes; car l'Australien ne s'en fie pas encore à la parole pour peindre sa pensée. Sa langue est si pauvre et il est si malhabile à s'en servir! D'autre part, les mots lui semblent des moyens d'expression trop abstraits. Il a besoin de les appuyer, de les expliquer par une mimique appropriée. Aussi les chansons australiennes sont-elles toujours des pantomimes parlées. La mimique de ces chants est très expressive et sûrement on y attache plus d'importance qu'aux paroles; car elle s'efforce de reproduire aussi exactement que possible le sujet de la chanson. Souvent on a, pour cette petite représentation, besoin du concours de deux ou trois personnes. Le thème du chant consiste ordinairement en récits d'amour, de chasse, de guerre, etc. On a beaucoup discuté et disserté dans les traités spéciaux au sujet des origines de l'art dramatique en général. En Australie, nous prenons cette origine sur le fait même. A vrai dire, l'art dramatique, étant beaucoup moins abstrait que la poésie, doit être au moins aussi ancien, sinon plus ancien qu'elle, ou plutôt il a dû nécessairement, dans le principe, se confondre avec elle.

Comme on pouvait s'y attendre, la musique des chants australiens est d'une extrême simplicité, d'une fatigante monotonie. Les airs ne se composent que de deux ou trois notes et ordinairement chacune de ces notes se répète plusieurs fois; tout au plus en varie-t-on quelque peu le mouvement. Souvent

l'air est d'abord d'une tierce au-dessous de la tonique ; puis il s'élève, mais seulement d'une tierce au-dessus (1). Parfois cependant le chant est coupé par de brusques variations. Il en est une, qui était de rigueur en Tasmanie, c'est un cri, un *hou-hou* qui terminait l'air et s'élevait d'une octave au-dessus de la tonique. En général les airs nationaux ou plutôt populaires des Tasmaniens sont compris dans une échelle de 5 à 6 notes au plus ; mais l'échelle des airs australiens est plus pauvre encore, puisqu'elle n'est guère que de trois notes. Enfin ces airs sont toujours en mineur, comme il arrive ordinairement chez les sauvages et assez souvent dans les airs populaires des peuples civilisés (2). En Australie, certains airs se terminaient même sur un ton si bas qu'il était à peine perceptible.

En dehors des chansons de danse, il existe en Australie des légendes chantées ou récitées, le soir, autour des feux du campement et j'en citerai tout-à-l'heure des échantillons. Les compositions de ce genre ont une certaine étendue, mais les chansons proprement dites ne contiennent que deux ou trois vers se terminant par des rimes ou des assonances. Souvent la rime australienne s'obtient en répétant tout simplement le vers ; par exemple :

Ne popila raina pogana,
Ne popila raina pogana,
Ne popila raina pogana (3).

Chacun des vers de la chanson est ainsi répété à deux ou trois reprises.

Dans ces chansons, le sens des mots n'importe guère ; les mots ne sont, à vrai dire, qu'un accessoire greffé sur un air, qui chatouille agréablement l'oreille. Ce à quoi l'on tient particulièrement, c'est à la justesse des sons, à l'exactitude de la mesure, de la cadence (4). On voit que dans leur ensemble,

(1) Bonwick, *loc. cit.*, 30.
(2) Bonwick, *loc. cit.*, 30-32.
(3) *Ibid.*, 28-29.
(4) Woods, *Native tribes*, 241-242.

tous ces faits encouragent fort à croire, que le chant, le cri modulé, a préexisté à la parole articulée, gradation d'ailleurs si vraisemblable.

Il arrive assez souvent que nos airs d'Europe, même les plus populaires, laissent tout-à-fait indifférents les hommes des autres races. Les Australiens feraient exception; ainsi le naturaliste Péron raconte que certains Tasmaniens goûtèrent vivement l'air de la *Marseillaise* : « Ils manifestaient, dit-il, leur satisfaction par des gestes et des contorsions bizarres ; à peine une strophe était-elle finie que de grands cris d'admiration partaient de toutes les bouches à la fois ». (1).

Le régime communautaire du clan primitif ne se prête pas du tout à l'individualisme littéraire ou esthétique; aussi les chants, comme les danses, des Australiens étaient des divertissements communs au groupe tout entier, parfois à plusieurs clans réunis. Souvent on chantait en chœur et les hommes et les femmes mêlaient leurs voix. En dehors des chants transmis de génération en génération, il y avait aussi des improvisations ayant trait aux événements ou incidents du jour. En Tasmanie, dans les derniers jours de la race, ces chansons improvisées étaient souvent des moqueries à l'adresse des Européens. On les chantait et l'on s'en amusait en chœur (2).

On a recueilli un certain nombre, un trop petit nombre, de chants et de traditions chez les Australiens et les Tasmaniens. Or, cette littérature embryologique a un caractère tout-à-fait enfantin, comme l'ont aussi les dessins de la race. A ce titre elle est fort curieuse ; car elle met bien en évidence l'extrême infériorité intellectuelle de l'homme primitif. De ces essais littéraires il en est qui nous renseignent sur le passé social des tribus, par exemple, la tradition suivant laquelle les premiers hommes vécurent d'abord en état de promiscuité, jusqu'au jour où les chefs régularisèrent les unions sexuelles entre les clans (3).

(1) Baudin, *Hist. univ. voy.*, vol. XVIII, 11.
(2) Bonwick, *loc. cit.*, 28, 29.
(3) Woods, *Native tribes*, 260.

L'animisme anthropique joue naturellement un rôle important dans les légendes cosmogoniques, des Australiens. Dans ces récits, le soleil est une femme. La lune aussi est une femme et les Australiens expliquent d'une manière curieuse sa croissance, sa décroissance apparentes et sa disparition momentanée. C'est que la lune est une femme, mais une femme lubrique. Les abus sexuels, qu'elle commet avec les hommes, la font maigrir, maigrir, la réduisent enfin à l'état de squelette et finalement elle s'évanouit ou plutôt elle disparaît exténuée. A partir de ce moment, la lune-femme se met en quête de racines nourrissantes, reprend peu à peu de l'embonpoint, puis reparaît à l'état de croissant, etc. (1). Il n'y a pas lieu de s'étonner des mœurs de la femme-lune, de ses unions avec les hommes, car le ciel australien est un pays très-voisin de la terre. Une légende rapporte même qu'un chef des temps anciens y est monté, un jour, en dardant sur la voûte du firmament un javelot auquel était attachée une corde. Les étoiles ont été autrefois des hommes ; ces astres ont même encore une forme humaine, seulement ils habitent dans le ciel, dans des huttes, qu'ils quittent, la nuit, pour reprendre leur ancienne vie terrestre. Toutes les étoiles ne sont pas des hommes : certaines sont simplement des boules d'excréments, ceux d'un chef légendaire, Ningarope. Ce chef, séduit par leur belle couleur rouge, les a lui-même modelés pour en faire des astres stellaires (2). Quant aux hommes et à tous les autres êtres, ce sont des ouvrages de la femme-lune (3). On voit qu'il est difficile de pousser plus loin la pauvreté de l'imagination.

Les chants, nous l'avons vu, ne se composent que de quelques vers ; on ne saurait donc y trouver d'importants récits : ce sont de courtes effusions. Un chant, celui de l'arc-en-ciel, est ainsi conçu : « Mettez les couleurs dans les sacs ; fermez ces sacs ; mettez dans les sacs tressés toutes les couleurs de

(1) Woods, *loc. cit.*, 200, 201.
(2) Woods, *loc. cit.*
(3) Woods, *loc. cit.*, 260.

l'arc-en-ciel » (1). Ces chants font sans doute allusion à l'ornementation des sacs tressés par les femmes. Un autre chant, celui des iguanes, dit : « Avec un *boumerang* nous rassemblerons tous les iguanes de la plaine ; nous les cernerons ; ils auront commerce ensemble et se multiplieront » (2).

Ces chants, si courts et si dépourvus d'idées, sont vraisemblablement des chansons de danse. Les légendes chantées ou récitées autour des feux du campement ont plus d'étendue. En voici une, qui raconte l'introduction du feu chez les Australiens, et, par cela même, elle atteste que l'usage du feu n'avait pas toujours été connu des ancêtres. Voici le texte de cette légende, qui semble avoir été traduite avec soin : « Mon père, mon grand-père, tous ceux qui vivaient jadis dans ce pays (à Oyster-Bay, en Tasmanie), il y a longtemps, n'avaient pas de feu. Survinrent deux noirs ; ils dormirent au pied d'une colline, d'une colline de mon pays. Sur le sommet, mes pères, mes compatriotes, les virent. Les deux noirs lancèrent du feu, comme une étoile. Ce feu tomba au milieu des noirs, mes compatriotes. Ceux-ci, effrayés, se sauvèrent, puis revinrent; puis se hâtèrent de faire du feu, du feu de bois (on brûlait volontiers des broussailles). Plus jamais le feu ne se perdit dans mon pays. Les deux noirs sont dans les nuages. Par les nuits claires vous les pouvez voir, comme deux étoiles (Castor et Pollux). Ce sont eux, qui ont apporté le feu à mes pères. — Les deux noirs séjournèrent quelque temps dans le pays de mes pères. Deux femmes se baignaient ; c'était près d'un rivage rocheux, plein de moules. Les femmes étaient de mauvaise humeur, tristes; leurs maris infidèles étaient partis avec des jeunes filles. Les femmes étaient seules; elles nageaient dans l'eau ; elles plongaient pour trouver des coquillages. Une raie à aiguillons était tapie dans un creux de roche, une grande raie à aiguillon! Elle était grande la raie à aiguillon! Elle avait un long aiguillon. De son trou elle épia les femmes;

(1) Woods, *loc. cit.*
(2) *Ibid.*

elle les vit plonger; elle les perça de son aiguillon; elle les tua; elle les emporta; les femmes disparurent. La raie revint; elle alla près du rivage, se plaça dans des eaux tranquilles près d'un banc de sable, avec la raie étaient les femmes; elles étaient embrochées par l'aiguillon; elles étaient mortes! Les deux noirs combattirent la raie; ils la tuèrent. — Les femmes étaient mortes! — Les deux noirs allumèrent un feu, un feu de bois. De chaque côté du feu ils placèrent une femme. Le feu était entre les femmes; les femmes étaient mortes. Les noirs cherchèrent des fourmis, de grosses fourmis bleues; ils les mirent sur la poitrine des femmes. Les fourmis mordirent les femmes cruellement, profondément. Les femmes recommencèrent à vivre; elles vivent encore. Bientôt survint un brouillard, un brouillard noir comme la nuit. Les deux noirs s'en allèrent; les femmes disparurent. Elles traversèrent le brouillard, l'épais, le noir brouillard. Leur séjour est dans les nuages. Les deux étoiles, que vous voyez par une nuit claire et froide, ce sont les deux noirs. Les femmes sont avec eux; elles sont étoiles, là-haut » (1). Ce petit morceau littéraire est un échantillon vraiment typique. Par l'invention, par le style, il est absolument enfantin.

Plusieurs caractères, propres à la poésie populaire de tous les peuples, sans en excepter le folklore européen, sont aussi extrêmement saillants dans cette légende australienne : la parfaite insouciance des lois du possible et de l'impossible; la pauvreté de l'expression; car chaque nouveau trait est résumé en quelques mots très simples. La construction des courtes phrases est toujours identique. On n'a même pas l'idée de les relier par des transitions et tout le récit est incohérent. Enfin, pour attirer l'attention sur un fait, un détail, qui semble intéressant, on se borne à des répétitions : « une grande raie à aiguillon; elle était grande la raie à aiguillon »; « Elles étaient mortes! Les femmes étaient mortes! » Je me borne à signaler

(1) Bonwick, *loc. cit.*, 202 (Légende recueillie par Milligan).

ces traits caractéristiques de la poésie tout-à-fait primitive. Au cours de mon exposition, j'aurai mainte occasion d'y revenir.

Chez les Australiens et les Tasmaniens, le chant pouvait déjà se séparer de la danse (1), mais la danse était au contraire inséparable du chant. Ces danses étaient toujours mimiques. Rarement les hommes et les femmes dansaient ensemble. De beaucoup les moins importantes, les danses de femmes mimaient ordinairement tel ou tel incident de leur existence dans les bois : comment elles grimpaient aux arbres pour capturer les opossums; comment elles plongeaient pour pêcher des coquillages ; comment elles déterraient des racines comestibles ou nourrissaient leurs enfants, comment elles se querellaient avec leurs hommes. Parfois aussi, en présence des hommes, les femmes exécutaient des danses lubriques. Alors, elles commençaient par placer leurs mains derrière leurs têtes; puis elles serraient les genoux et les pieds, les uns contre les autres. Pendant la danse, la position des mains et celle des pieds ne variaient pas; mais les genoux au contraire s'écartaient et se rapprochaient alternativement. Les spectateurs masculins prenaient à cette danse un très-vif intérêt, qu'ils marquaient par des exclamations (Ough) (2).

Les danses des hommes étaient beaucoup plus fréquentes ; c'était leur amusement favori. Ces danses avaient lieu, le soir, près des feux du campement. Souvent elles consistaient à imiter l'allure de certains animaux ; ainsi la danse du kangourou était sautante. Dans la danse de l'émou, un certain nombre de danseurs marchaient lentement autour du feu, en imitant avec les bras les mouvements de tête de l'animal (3). Les vieillards qui ne dansaient pas, marquaient la mesure avec leurs bâtons. Les femmes, accroupies autour des danseurs, leurs servaient d'orchestre et chantaient.

(1) Bonwick, *loc. cit.*, 33.
(2) Péron (cité par Bonwick, p. 37).
(3) Bonwick, *loc. cit.*, 35.

Les Australiens n'avaient encore aucun instrument de musique, pas même l'universel tam-tam; mais déjà pourtant, ils en avaient conçu l'idée. En effet les femmes y suppléaient en frappant avec les paumes de leurs mains sur leurs manteaux de peau bien tendus entre leurs cuisses.

Il y avait en Australie des danses nationales, viriles par excellence, des danses de clan, appelées *corroborys* et que l'on exécutait ordinairement à la pleine lune, surtout quand plusieurs clans se trouvaient assemblés. Les femmes, spectatrices accroupies de ces *corroborys*, commençaient par entonner un chant mélancolique, auquel succédait bientôt un air plus gai. Les danseurs, la tête ornée de plumes d'émou, le corps zébré de lignes blanches, peintes comme ornement, bondissaient sous la direction des vieillards, qui servaient de maîtres de cérémonies. Les danseurs tenaient à la main des bouquets de feuilles de gommier. En mesure, les jeunes gens agitaient leurs bras et balançaient leurs torses. Bientôt les membres inférieurs se mettaient de la partie, mais d'une façon toute spéciale ; seulement par des sortes de tremblement qui secouaient les muscles des cuisses et des mollets. Le tout se terminait par plusieurs *chassés* et par un cri perçant. De leur côté, les femmes poussaient des *ho*, *ha* admiratifs et complimentaient les danseurs (1).

Le sujet de la chanson accompagnant le *corrobory*, n'avait parfois aucun rapport avec la mimique. Voici le texte d'une de ces chansons : « Vous voyez de la fumée à Kapoundo ; — Le vapeur halète avec régularité — Il va, comme une eau courante ; — Il frappe, comme un cachalot, qui fait rejaillir l'eau » (2). Dans certaines danses, que l'on croit phalliques, on sautait autour d'un javelot orné de feuillage (3). Dans mainte autre contrée, chez mainte autre race, nous rencontrerons des danses de ce genre, des danses chorales. Elles

(1) Bonwick, *loc. cit.*, 38, 39.
(2) Woods, *Native tribes*, p. 37.
(3) Bonwick, *loc. cit.*, 195.

constituent le fond le plus clair, le plus important de l'esthétique dans les clans primitifs. En fait, toute cette littérature des Australiens est un bon spécimen de l'esthétique à la fois chorégraphique et poétique des premiers âges. Celle des Papous, dont je vais maintenant parler, lui ressemble, tout en étant déjà un peu plus développée.

### III. — *La Littérature des Papous.*

Les nègres de la Papouasie diffèrent physiquement des Australiens, mais surtout parce qu'ils ont les cheveux crêpus et non simplement bouclés. On sait que la race papoue, qui a précédé les Polynésiens à la Nouvelle-Zélande, occupe encore dans l'Océan pacifique un grand nombre d'îles et d'archipels, disséminés sur une vaste région appelée Mélanésie par Dumont d'Urville. Les principales de ces îles sont : la Nouvelle-Guinée, les îles Viti, les Nouvelles-Hébrides, la Nouvelle-Irlande, enfin la Nouvelle-Calédonie où des immigrants polynésiens se sont croisés avec les Papous.

Partout les Papous sont notablement plus avancés que les Australiens ; car leur intelligence est un peu plus aiguisée et ils ont fait plus d'un emprunt à la civilisation polynésienne. Mais c'est surtout par leurs aptitudes artistiques qu'ils l'emportent de beaucoup sur les Australiens. Ainsi, quoique parfaitement ignorants de la perspective, ils ont un certain talent pour le dessin. Souvent les Néo-Guinéens dessinent assez bien des barques, des serpents, des crocodiles, aussi des figures obscènes, phalliques. Les femmes elles-mêmes couvrent de dessins l'écorce des arbres, des feuilles (1). Elles ont besoin de dessiner ; pourtant c'est surtout comme sculpteurs que les Papous l'emportent non seulement sur les Australiens, mais sur la plupart des sauvages. Cependant ils ne sculptent

(1) *O. Beccari, E i suoi viaggi*, par E. Giglioli (Nuova antologica). — Bink, *Réponses au questionnaire de sociologie*, Bull. de la Société d'anthropologie, 1888.

que le bois; mais c'est avec une sorte de passion. Les Papous de la Nouvelle-Guinée couvrent de sculptures les poteaux de leurs maisons, la proue de leurs embarcations, les pilons qui leur servent à pétrir l'argile de leur poterie, car ils sont céramistes, les flotteurs de leurs lignes, leurs boîtes à tabac, etc. Tout leur est prétexte à faire sur bois de la sculpture d'ornementation, qui souvent est exécutée avec beaucoup de goût. Ces aptitudes artistiques n'empêchent d'ailleurs en aucune façon les Papous d'être extrêmement grossiers et barbares (1); car, si le développement intellectuel et moral ne peut que servir l'art, petit ou grand, il ne lui est en aucune façon corrélatif.

Le goût de la sculpture est commun à presque toute la race papoue. Il est moins développé pourtant à la Nouvelle-Calédonie, quoiqu'on y fasse aussi des statuettes grossières et de la sculpture d'ornementation. Si le besoin de fixer ou d'extériorer des images, en recourant à la plastique, est moins impérieux à la Nouvelle-Calédonie, c'est peut-être parce que l'aptitude littéraire proprement dite y est plus développée, comme nous le verrons bientôt. Non pas qu'il y ait antagonisme déclaré entre la poésie et les arts plastiques ou graphiques, mais les images mentales, que la première sait susciter, peuvent émousser le désir des représentations plus grossières. Le trait esthétique dominant, chez les Canaques Néo-Calédoniens, paraît être un amour désordonné pour la couleur rouge. Ce goût est assez habituel aux primitifs, mais, chez les Canaques, il s'exalte jusqu'à la passion, et ils enluminent à l'ocre rouge leurs statuettes, leurs sculptures, jusqu'aux poteaux de leurs cabanes (2).

La chorégraphie des Papous en général rappelle beaucoup celle des Australiens. A la Nouvelle-Guinée, comme en Australie, ce sont les hommes seuls, qui dansent, au moins quand il s'agit de danses importantes, nationales. Les femmes sont chargées de la partie musicale; mais elles n'en sont plus

(1) Wallace, *Malay Archipelago*, II, 196.
(2) De Rochas, *Nouvelle-Calédonie*, 183.

réduites, comme les Australiennes, à improviser avec leurs manteaux des tambours rudimentaires. En effet, dans tous les archipels, on a des tam-tam particuliers, dont je parlerai tout-à-l'heure. Les Néo-Guinéennes, accroupies à la mode australienne, peuvent donc assez commodément marquer le rythme des chants et de la danse (1). Toujours, comme en Australie, la danse s'exécute plutôt avec le haut du corps, avec le tronc, qu'avec les pieds. Ce à quoi l'on vise spécialement dans les danses chorales, c'est à frapper le sol violemment et avec un ensemble aussi parfait que possible. Les figures de la danse sont souvent compliquées et gracieuses. Deux chaînes de danseurs s'entrelacent de diverses manières, en ayant pour parure des feuilles de palmier non encore ouvertes. Dans certaines îles, la danse est si habituelle que chaque notable a, près de sa case, un terrain à danser (2).

A Viti, quoique les figures chorégraphiques fussent compliquées, les pieds étaient la partie du corps qui se mouvait le moins (3) et les danses de femmes avaient ce même caractère. A la Nouvelle-Calédonie, ces danses féminines consistent en mouvements des hanches, de gauche à droite et de droite à gauche, avec accompagnement de trépignements et de gestes; car la danse est encore mimique. Comme les femmes exécutent le plus souvent des danses d'amour, leur danse a volontiers une allure lascive. Parfois les danseuses canaques tiennent dans leurs mains une guirlande de feuillage, portée à la manière d'un balancier, à peu près comme le font les jeunes danseurs en Australie (4). Ces danses d'amour sont aussi en usage à la Nouvelle-Guinée (5).

Mais, dans tous les archipels, les grandes danses, les danses de clan ou de tribu, ont un objet sérieux et sont des danses

(1) Bink, *loc. cit.*
(2) Codrington, *Melanesians*, 333.
(3) Wallis (cité par Bonwick, *loc. cit.*, 36).
(4) De Rochas, *loc. cit.*, 273.
(5) Bink, *loc. cit.*

d'hommes. A la Nouvelle-Calédonie, aux Nouvelles-Hébrides, la récolte des ignames donne lieu à une grande fête chorégraphique, dite *fête des ignames*. A cette occasion, chaque tribu convie à tour de rôle les tribus, qui lui sont alliées, à de grandes réjouissances, à des *pilou-pilou* solennels. Dans ces réunions, les tribus rivalisent entre elles de splendeurs et de gaîté également sauvages (1). Pendant deux, trois, quatre jours de suite et autant de nuits, on mange, on boit, on chante, on se livre à des danses échevelées avec des tambours pour orchestre. Même à défaut de tambours, de simples planches suffisent. Les Néo-Hébridiens joignent à leurs tam-tam ou gongs en bois des sifflets de bambous (2). Les danseurs sont toujours extrêmement parés et, comme en Australie, ils portent sur la tête des ornements en plumes; leurs visages et leurs poitrines sont barbouillés de noir (3).

Ces danses ont un certain caractère littéraire, en ce sens qu'elles sont toujours expressives, mimiques, et figurent des scènes importantes aux yeux de la communauté. Toutes sont par excellence des danses de clan. En Néo-Calédonie, telle danse reproduit les divers moments des travaux agricoles; telle autre les phases d'un combat, l'extermination de l'ennemi, le festin anthropophagique qui couronne la victoire (4). Aujourd'hui encore les Vitiens christianisés exécutent des *kavas*, c'est-à-dire des festivals guerriers et anthropophagiques, même pour célébrer l'arrivée de leurs missionnaires. Cette chorégraphie vitienne est extrêmement expressive; les danseurs simulent la découverte de l'ennemi, le combat victorieux, le massacre des vaincus, le festin anthropophagique; ils font même semblant de tenir en l'air des têtes tranchées et de boire le sang, qui en découle (5).

(1) De Rochas, *loc. cit.*, 271.
(2) Imhaus, *Nouvelles-Hébrides*, 59.
(3) De Rochas, *loc. cit.*, 272.
(4) *Ibid.*, 273.
(5) *Un kava à Fidji* (Annales prop. de la foi, nov. 1890, p. 460).

A la Nouvelle-Calédonie, la chorégraphie est très variée ; il y a des danses de pêche, des danses pour la récolte, des danses de noces, des danses funèbres, etc.; en résumé, chaque fait important de la vie publique a son imitation chorégraphique. D'autres danses sont fantaisistes, par exemple, la danse des roussettes, pendant laquelle les danseurs se meuvent lentement en agitant leurs bras, comme des ailes (1).

Là où, comme à la Nouvelle-Calédonie, la tribu est monarchique, les fêtes se donnent souvent en l'honneur du maître, par exemple, pour célébrer la naissance d'un de ses fils. Dans ces occasions, les tribus alliées elles-mêmes prennent officiellement part à la réjouissance publique, en y envoyant des députations (2). Dans certains cas, plus spécialement quand le chef médite une expédition guerrière, la danse peut servir de prétexte à une sorte de plébiscite. Pendant que l'on saute, le chef pose aux danseurs des questions, auxquelles ils répondent en cadence : « Attaquerons-nous les ennemis? — Oui. — Sont-ils forts? — Non. — Sont-ils vaillants? — Non. — Nous les tuerons? — Oui. — Nous les mangerons? — Oui » etc. (3).

Il ne sera pas hors de propos de jeter maintenant un coup d'œil sur la musique papoue; mais il faut distinguer la musique vocale de l'instrumentale. La première, seule, mérite le nom de musique ; elle se compose d'airs fort simples, sur lesquels se chantent toutes les poésies plus ou moins rimées ou rythmées. D'après un bon observateur, la gamme des Néo-Guinéens irait seulement de *mi* à *do;* mais elle procéderait par quarts de tons, ce qui donnerait aux chants un caractère d'extrême douceur. (L. Michel. *Loc. cit.* 123, 124.)

La musique instrumentale commence à peine à se détacher du bruit et ne peut guère servir qu'à marquer la mesure. Un peu plus avancés que les Australiens, peut-être parce qu'ils ont imité les Polynésiens, les Papous ont de vrais instruments

(1) De Rochas, *loc. cit.*, 273. · L. Michel, *Légendes canaques*, 48, 123.
(2) De Rochas, *Nouvelle-Calédonie*, 264. — *Ibid.*, 256.
(3) Dumont d'Urville, *Hist. univ. voy.*, vol. XVIII, 311.

à percussion ; à la Nouvelle-Guinée, ces instruments sont des tambours à diaphragme en peau, souvent en peau de kangourou (1). Les Néo-Hébridiens et beaucoup d'autres Papous fabriquent des *gongs* en bois constitués par des troncs d'arbres non seulement creusés, mais sculptés en figures monstrueuses. Ces *gongs* sont fichés au milieu des villages par leur extrémité inférieure, qui est pointue, et, quand on les frappe, ils produisent des sons retentissants, que l'on entend à de grandes distances. Durant les fêtes, ils résonnent, jour et nuit (2) et, comme des instruments analogues, usités dans l'Afrique centrale, ils peuvent aussi servir à donner l'alarme. Les Papous les plus avancés, ceux des Nouvelles-Hébrides et de la Nouvelle-Calédonie, se servent en outre d'un instrument à vent, grossière flûte en roseau ou en bambou, percée seulement aux deux extrémités. De ces orifices, l'un sert d'embouchure ; en obturant plus ou moins l'autre, on module quelque peu les sons : on joue de cette flûte indifféremment par le nez ou la bouche, ce qui semble bien indiquer un instrument d'origine polynésienne (3). Mais les Néo-Calédoniens improvisent souvent des orchestres avec des instruments beaucoup plus primitifs : des tiges de bambous frappées en cadence ; des branches de palmiers grattées, une feuille appliquée sur la bouche, etc., etc.. Comme le tam-tam rudimentaire des Australiens, tout cela ne peut servir qu'à faire du bruit et tout au plus à marquer grossièrement la mesure : telle est bien l'origine première de la musique instrumentale.

Les compositions littéraires des Papous sont moins frustes que celles des Australiens ; mais ce sont souvent des chansons de clans, de groupes très solidaires encore, puisque tout membre d'un clan peut s'inviter lui-même, au moment des repas, à telle marmite qu'il lui plaît. Il existe même une classe de parasites abusant sans vergogne des droits de l'hospitalité.

(1) O. Beccari, *loc. cit.*
(2) Imhaus, *Nouvelles-Hébrides*, 48, 59.
(3) Imhaus, *loc. cit.*, 48. — L. Michel, *Légendes canaques*, 124.

En les voyant, on se chuchotte tout bas : « Voilà l'hirondelle » (lisez *pique-assiette)*; mais on ne les chasse pas (1). Sous un tel régime, les chansons et les légendes sont, plus facilement encore que la provende, communes à tous les sociétaires d'un petit groupe. Les clans alliés même les adoptent ; mais elles ne sauraient pourtant se propager bien loin, à cause du grand nombre des dialectes. De ces compositions littéraires, les plus propres à intéresser le clan tout entier sont celles qui sont faites en mémoire des morts ou celles qui retracent et glorifient les faits et gestes des ancêtres. Les Néo-Guinéens ont des poésies de ce dernier genre (2). A la Nouvelle-Calédonie, chaque décès est l'occasion de compositions funéraires et l'on accompagne le corps du défunt, en psalmodiant ses louanges (3).

Les Néo-Calédoniens, qui semblent être les plus intelligents de la race, ont l'imagination vive et un langage imagé fait pour la poésie. Ainsi, pour eux, la voie lactée est « le fleuve du ciel », les lacs sont des « mers-enfants » (4). « Tu parles comme un ruisseau » disait l'un d'eux à un missionnaire. Aussi ont-ils nombre de chansons de geste, nombre de contes et affectionnent-ils l'apologue et l'allégorie. Voici un conte où est symbolisée l'invasion française et le sort final, que l'on souhaite aux envahisseurs. Il fut composé, lors de la dépossession du chef de Balade :

### LE GÉNIE BLANC

Il y avait une fois un chef, qui tendit ses filets dans un arbre de la forêt pour y prendre des roussettes, car il avait faim de chair. Quand il revint voir, si la proie était prise au piège, il y trouva une masse blanche de forme humaine, dont il eut peur; car il vit bien que c'était un génie. « Délivre-moi »,

(1) De Rochas, *loc. cit.*, 250.
(2) Bink, *loc. cit.*
(3) Moncelon, *loc. cit.*
(4) Louise Michel, *Légendes canaques*, 3-5.

demanda celui-ci d'une voix doucereuse. — J'ai peur, dit le chef. — Délivre-moi. Je ne te ferai pas de mal et te donnerai des présents. — Le chef monta dans l'arbre ; mais à peine eut-il dégagé le génie blanc que celui-ci lui sauta à la gorge, se cramponna à son dos et lui cria : — « Descends de l'arbre et conduis-moi à ta cabane. » — Oui, mais lâche-moi et marchons côte à côte. — Le génie refusa et le chef se rendit à sa case, en portant son fardeau. Arrivés à la cabane : « Que m'amènes-tu ? lui dit sa vieille mère effarée. — C'est sans doute un génie étranger. Je ne sais qui il est, ni d'où il vient, ni ce qu'il veut... Il s'est collé à mon dos..... Impossible de m'en débarrasser. — Trève de paroles ! et qu'on me donne des vivres, cria l'étranger d'une voix tonnante. Puis il se mit à manger les ignames, les taros, les bananes, le poisson, sans permettre qu'on y prît part, et, en mangeant il souilla de sa salive la tête du grand chef (c'est à la Nouvelle-Calédonie le plus sanglant des affronts). — Laisse-moi maintenant, dit le chef à son persécuteur repu. Voilà des perles, des bracelets ; prends-les et retourne au lieu d'où tu es venu. — Vaine prière. Le chef dut garder son fardeau, et, à nuit close, il alla se coucher portant toujours sa lourde charge. Cependant le tyran s'endormit et alors le chef put s'en débarrasser. Vite, il prend ses plus belles armes, son plus riche bracelet, sa toque rouge, son aigrette et court à Bondé demander asile à son allié. — Frère, est-ce toi que je vois ? lui dit celui-ci. — Oui, c'est moi qui erre sans asile. J'ai tendu un piège aux roussettes et j'y ai trouvé un être inconnu ; je l'ai délivré et il s'est jeté sur mes épaules..... Il a dévoré mes vivres, m'a insulté et m'a empêché de manger..... Je t'en prie, cache-moi. — Prends place à mon foyer, répond le vaillant chef de Bondé, et ne crains rien. Nous savons manier le casse-tête et éventrer un ennemi. Nous attendrons cet étranger. — Aussitôt éclate un ouragan épouvantable ; un énorme nuage couvre l'horizon ; sa tête est au sommet des montagnes, son pied est dans la plaine... Bientôt on reconnaît le génie blanc. Le chef de Bondé

prie son hôte de se retirer et celui-ci se réfugie à Hienguène. — Frère, est-ce toi ? dit le chef de Hienguène. — Oui, c'est moi qui erre sans asile, etc... Même accueil, même déception. Il se réfugie à Ouagap, puis à Kanala, mais toujours poursuivi. Enfin il arrive à l'extrémité de l'île, là où il n'y a plus que la mer. Déjà il voyait venir le terrible persécuteur, quand il aperçut sur le rivage deux enfants. — Qui êtes-vous, leur dit-il ? — Je suis un grand chef. J'ai tendu un piège aux roussettes, etc., etc. Suis-nous, lui répondent les enfants, au fond de la mer. Ils percent la vague et le chef les suit juste au moment où l'ouragan fondait sur le rivage. Le noble fugitif, guidé par les jolis enfants, arrive à une magnifique cabane au fond de la mer et il y trouve des ignames, des taros, des bananes, des cannes à sucre, de la viande et du poisson avec six jeunes filles pour le servir. Le génie blanc n'avait pu le poursuivre. Il ne savait pas nager ; mais il monta sur un rocher et appela les oiseaux : « Toi, dit-il à l'hirondelle, prends ce *moiran* (signe et ordre de ralliement) ; porte-le à tous les oiseaux de l'île pour qu'ils viennent ici. Et bientôt tous les oiseaux arrivent. Le génie leur ordonne de boire l'eau de la mer. Le canard boit, boit, boit, boit. Il ordonne au héron de boire et le héron boit, boit, boit, boit et les autres oiseaux font de même. Bientôt les écueils se découvrent ; puis la cabane où le chef s'est réfugié se découvre à son tour. Le génie blanc s'y précipite ; mais au moment où il passe sa tête dans la porte (la porte de cabane est très basse), le plus petit des deux jeunes enfants la lui tranche d'un seul coup de hache ». (1)

L'allégorie est ingénieuse et elle nous permet de rectifier sur un point nos théories littéraires. Nous sommes trop enclins à tenir tous nos genres littéraires comme les derniers résultats des civilisations avancées ; ce qui est exactement le contraire de la vérité. En particulier l'allégorie nous semble

(1) De Rochas, *loc. cit.*, 214.

un procédé délicat et des plus raffinés; or, ce procédé est usuel chez les Canaques anthropophages et il est commun dans nombre de littératures primitives; car il s'accorde très-bien avec la tendance animique, avec le goût des métaphores, qui sont innés chez les sauvages et chef l'enfant. Ce qu'il faut particulièrement noter dans l'allégorie, que je viens de citer, car c'est un trait commun à la phase première des littératures, c'est l'abus des répétitions resté frappant encore quoiqu'il ait été atténué dans la traduction précitée. Pour le primitif, ces redites n'ont rien de choquant, au contraire elles lui plaisent et aident sa mémoire très peu tenace pour les choses de l'esprit. Nos chansons populaires usent aussi très largement des répétitions, soit des airs, soit des paroles, et notre coutume de refrain remonte certainement à une lointaine époque de sauvagerie. L'apologue, la fable, tiennent de très près à l'allégorie, aussi les Canaques connaissent fort bien ce genre. J'en citerai un exemple, qu'un Lafontaine pourrait prendre pour sujet d'une fable destinée à stigmatiser l'ingratitude des rustres.

LE RAT ET LA POULPE

Un rat, un goéland et une poule sultane vivaient ensemble, en camarades, et s'étaient associés pour chercher leur nourriture. Or, il advint, une fois, que les vivres manquant, les deux oiseaux et le rat tinrent conseil. — Allons pêcher, dit le goéland; allons aux récifs. La mer sera bientôt basse et nous prendrons beaucoup de poissons. — Tu as raison, dit la poule sultane. — Ah! soupire le rat, cela vous est bien facile, à vous qui avez des ailes; mais moi, pauvre et chétif quadrupède, comment ferai-je pour vous suivre? Construisons un radeau, dit la poule sultane, et tu viendras avec nous. — C'est cela, s'écrièrent les autres. — Ils se mirent à l'œuvre. Le rat rongeait, coupait et creusait des cannes à sucre; les oiseaux en disposaient les morceaux en forme de pirogue; la coque, le mât, la voile, le gouvernail, tout était en canne à

sucre. L'ouvrage fut bientôt terminé. La poule sultane et le goéland mirent l'embarcation à flot ; le rat y sauta joyeusement et partit, escorté de ses deux alliés. Arrivés au grand récif, qui était à sec en ce moment, le goéland et la poule sultane dirent au rat : « Reste là. Nous allons pêcher et nous reviendrons tout-à-l'heure avec nos provisions. » Puis ils partirent à tire-d'aile et disparurent bientôt à l'horizon. — Le temps se passait et les deux oiseaux ne revenaient point. Pressé par la faim, le rat se mit à dévorer la voile, puis le mât ; puis, las d'attendre toujours en vain, le gouvernail et finalement l'embarcation. A peine finissait-il de ronger le dernier morceau que les deux oiseaux parurent, tenant dans leur bec les poissons qu'ils avaient attrapés ; « Eh bien ! cria la poule sultane, nous avons fait bonne pêche ; mais où est ta pirogue ? » — « Hélas ! répondit le rat, je vous ai attendus longtemps ; vous ne reveniez pas ; j'avais faim ; je l'ai mangée. — « Comment, s'écria le goéland avec colère, nous travaillons à te construire une embarcation et tu la manges. C'est le prix de notre travail ! Eh bien ! Puisque tu y es, restes-y. » Les deux oiseaux partirent, laissant le rat se désoler, crier et pleurer. Déjà la marée commençait à remonter. — « Je suis perdu », se disait le rat. Avisant un caillou, qui était encore à sec, il y sauta au moment où la mer commençait à gagner sa place. — « Hélas ! murmurait-il, tout-à-l'heure l'eau m'atteindra ici et il faudra bien que je meure. Comme il était en train de se lamenter, passa un poulpe qui l'aperçut — « Que fais-tu là, petit ? » lui demanda-t-il. — « J'attends la mort, répondit tristement le rat. Le goéland et la poule sultane m'ont abandonné et il lui raconta son histoire. — « Ah ! ah ! dit le poulpe qui était une bonne créature ; te voilà dans une mauvaise situation, mais je vais t'en tirer. Saute sur mon dos. Je ne vais pas très vite, mais je te conduirai quand même à terre. » Le rat, tout joyeux, sauta sur la tête de l'animal complaisant. Celui-ci en effet ne nageait pas bien rapidement ; pourtant on s'approchait peu à peu de la terre et

enfin on n'en fut plus qu'à une courte distance. — Le rat, échappé à la mort, ne se sentait plus d'aise. Il riait et dansait, comme un fou, et, sans respect pour son sauveur, il urina sur la tètè du poulpe. — « Que fais-tu donc là, petit? » dit l'animal des mers, qui sentait l'autre se trémousser sur son dos. — « Ce n'est rien, répondit le rat. C'est la vue de la terre, qui me réjouit. Puis, comme on n'était plus qu'à quelques brasses du rivage, le rat, plein d'allégresse, souilla de ses ordures la tête de son bienfaiteur, en s'élançant à terre. — « Et maintenant regarde-toi, cria-t-il au poulpe, en se pâmant de rire. »

Le poulpe aperçut alors ce que l'ingrat lui avait laissé pour prix de son service. Furieux, il voulut se précipiter; mais les rochers lui déchirèrent ses longs bras et, tout meurtri de ses efforts, il dut regagner le fond des mers. » (1). Le poète canaque a négligé de formuler la morale de sa fable, mais elle ressort d'elle-même du texte. La voici : « Les vilains sont incapables de reconnaissance. Ne les obligez jamais. »

D'autres chants sont plus simples, plus inspirés. Voici, par exemple, un chant de guerre : « Ce n'est pas le sang pâle des arbres, qui coulera aujourd'hui; c'est le sang rouge du cœur. L'ouragan couche l'herbe ; la guerre abat les guerriers. La hache ouvre les crânes; la sagaie s'enfonce dans les chairs. C'est la guerre! La guerre. » Ce petit chant est de genre lyrique. En voici un, qui a une teinte de philosophie pessimiste.

LE LIT DES AÏEUX

« Les pères ont bu la vie; ils dorment sur la haute montagne. Les fils font la guerre. Les filles battent l'écorce pour faire la coiffure des funérailles... Dormez, ô pères. Dormez. La vie est bornée; le sommeil est meilleur... L'ombre la plus épaisse est sous la terre, où plus jamais on n'a faim. Dormez, ô pères! Dormez longtemps. Le rêve est bon, ne plus rêver est

(1) L. Michel, *Légendes et chants de gestes canaques*, 126.

meilleur. Ne pas être, c'est bon, ô pères! Que faites-vous ainsi étendus dans la poussière? Qui donc y repose avec vous? Qui donc ronge jusqu'à l'os vos bras robustes? Quelles dents mangent vos chairs? Ce n'est plus le cœur, qui bat dans vos poitrines; c'est un crabe *(uboé)*, qui, levant sa pince, cherche sa nourriture entre vos côtes. Un collier s'enroule autour de votre cou; c'est le serpent bleu et blanc aux brillants anneaux. Ce ne sont pas vos yeux, ô pères, qui s'agitent ainsi au fond de leurs trous noirs; ce sont des vers enlacés. Mais vous ne sentez rien, ô pères; vous ne voyez rien; vous n'entendez plus rien. » (1).

Couleur locale à part, ce chant canaque rappelle fort une pièce célèbre de notre vieux poète Villon; elle en a la simplicité, le réalisme et le désenchantement. En voici une autre où un trait affreux des mœurs canaques est dépeint avec une simplicité, qui ne manque pas de poésie :

LE KOUINDIO (RÉCIF)

« Là fleurit le corail à la fleur vivante; là nagent de grands poissons, de quoi nourrir les clans. N'y allez pas. N'allez pas chercher le corail pour en faire des colliers. N'allez pas prendre les poissons pour les clans. Là le *Kouindio* ouvre sa gueule énorme. Là est la mort. Le *Kouindio* est, à la marée basse, plus haut que les cases du grand chef. Un vieux y vint pour mourir. Ses dents étaient cassées; il ne pouvait plus mordre le fruit ou les racines; ses jambes tremblaient; il ne pouvait plus marcher. Son fils ne voulait pas le nourrir; son fils ne chassait pas; il ne pêchait pas, mais il mangeait dans la marmite *(keulé)* la chasse des autres. Quelquefois le vieux lui demandait une igname; mais il refusait brutalement : son père l'ennuyait. Père, dit-il un jour, tu as vécu si longtemps qu'on ne peut plus compter tes ignames (années); tu as les dents cassées et tes jambes tremblent. Tu devrais t'en aller

(1) L. Michel, *loc. cit.*, 91.

dormir avec les morts; tu n'aurais plus faim. Si tu veux, j'ai un casse-tête qui ne manque jamais. Tu ne souffriras pas. Le vieux eut peur du casse-tête; il aimait mieux mourir tout doucement, emporté au fond de l'eau. Il prit un peigne *(tehiou)*, auquel il tenait, le mit par devant ses cheveux pour l'emporter avec lui et s'en alla. Il alla sur le bord de la mer en face du *Kouindio;* il lava ses jambes, qui tremblaient, et se trouva tout ragaillardi. Si bien qu'il put aller jusqu'au récif et descendre avec le flot tournant. » (1).

Pour terminer la série, je citerai encore une lamentation touchante à l'adresse des envahisseurs français :

### LA CHANSON DES BLANCS

« Quand les blancs sont venus dans leurs grandes pirogues, nous les avons reçus en frères *(tayos)*. Ils ont coupé les grands arbres pour attacher les ailes de leurs pirogues : cela ne nous faisait rien. Ils ont mangé l'igname dans la marmite *(keulé)* du clan : nous en étions contents. Mais les blancs se sont mis à prendre la bonne terre qui produit sans la remuer; ils ont emmené les jeunes gens et les *popinées* (femmes) pour les servir : ils ont pris tout ce que nous avions. Les blancs nous promettaient le ciel et la terre; mais ils n'ont rien donné, rien que la tristesse. Ils ont pris les échancrures du rivage où nous mettions nos pirogues. Ils ont mis leurs villages près des cours d'eau, sous les cocotiers, où nous mettions les nôtres. Ils marchent dans nos cultures avec mépris parce que nous n'avons que des bâtons pour retourner la terre et pourtant ils avaient besoin de ce que nous avions et ils devaient être malheureux chez eux pour venir d'aussi loin, de l'autre côté de l'eau, dans le pays des clans. Qui donc vous mène, hommes blancs? Quels souffles vous poussent? Est-ce qu'un jour toutes les tribus se mêleront à travers les mers? Frères

(1) L. Michel, *loc. cit.*, 101.

*(tayos)*, frappez les roseaux. Idara a parlé assez longtemps. » (Idara est une vieille femme.) (1).

Ce dernier chant est signé ; car il est de date récente. Il est l'œuvre d'une femme évidemment experte dans la poésie canaque ; et le fait n'est pas exceptionnel. En effet, chez les Papous en général, la fonction poétique s'est déjà spécialisée et chaque village a son poète ou sa poètesse, dont on invoque, en les rémunérant, le concours pour célébrer dignement tous les événements d'importance : le lancement d'un canot, une visite d'amis étrangers, une fête quelconque. Ce sont ces trouvères noirs, qui composent la littérature nouvelle, de circonstance, les chants pour une voix, pour plusieurs, pour les chœurs qui sont souvent alternés (2).

En dehors des genres particulièrement littéraires, cultivés chez les Papous et dont je viens de donner quelques spécimens tout-à-fait dignes d'attention, les Mélanésiens en pratiquent un autre, dont la plupart des civilisés s'attribuent aussi, mais bien à tort, le monopole ; je veux parler du genre oratoire. Ce genre s'est développé, dans les clans primitifs, corrélativement au régime républicain, qui ne va pas sans de fréquentes délibérations. En tout pays, au contraire, le goût de l'éloquence tend à s'éteindre après l'inauguration et une suffisante durée du régime monarchique, du pouvoir absolu. Ce n'est pas encore le cas, en Papouasie, où l'organisation politique est souvent féodale et où par suite l'art de parler conserve toujours une grande importance ; car les grands chefs ont fréquemment besoin de persuader les petits. Je terminerai donc ce chapitre par une citation de genre oratoire ; et, comme les précédentes, elle prouvera, que nous méprisons trop les sauvages, même les plus inférieurs en apparence.

Il s'agit d'un chef, qui, s'étant soumis aux Français, guida lui-même une troupe de soldats jusque dans son village où il

(1) L. Michel, *loc. cit.*, 48.
(2) Codrington, *The Melanesians*, 334.

fut reçu par un jeune homme d'une vingtaine d'années, son sujet, mais sûrement un notable. Celui-ci, sans autre arme qu'un bâton de cérémonie, orné de rubans, et sur lequel étaient gravées des figures bizarres, tint à son chef le fier langage que voici : « C'est toi, notre chef, qui montres aux étrangers le chemin de notre pays! C'est toi, toi qui devrais marcher à notre tête contre les usurpateurs de nos champs, c'est toi qui viens dans leurs rangs armés ravager nos plantations, brûler nos cabanes, tuer les défenseurs du sol, que nous ont légué nos pères, tuer ceux qui, cent fois, se sont battus pour ta cause et à tes côtés! Nous sommes petits et les étrangers sont grands; tu nous en amènes un nombre, que nous ne pouvons compter. Il ne nous reste qu'à nous soumettre. Nous sommes prêts à promettre tout ce qu'on voudra. J'ai fini de parler. » (1).

Il règne dans ce petit discours un accent de fierté, d'indignation contenue, de résignation hautaine, qui ferait honneur à un orateur blanc.

Si maintenant nous embrassons d'un coup d'œil d'ensemble la totalité des petites œuvres littéraires, que j'ai citées au cours de ce chapitre, nous voyons toute une évolution se dérouler sous nos yeux. L'Australien ne sait guère encore que chanter et ce qu'il chante est grossier, incohérent, puéril. Au contraire, le Papou, qui a pourtant bien des coutumes en commun avec l'Australien, sait combiner des tableaux, sous lesquels il met des idées. Les sentiments délicats, généreux, ne lui sont pas inconnus et il réussit à les exprimer. Or, cette littérature relativement élevée n'est point propre au seul Néo-Calédonien, l'élite de sa race, peut-être parce qu'il est plus ou moins métissé de Polynésien. Ainsi dans divers archipels papous, aux îles Banks, aux Nouvelles-Hébrides, une légende très populaire glorifie l'héroïsme de l'amour maternel. Je la résumerai en quelques mots. La légende rapporte que primiti-

(1) De Rochas, *La Nouvelle-Calédonie*, 225.

vement les hommes ne mouraient pas; ils secouaient seulement la vieillesse par une simple mue, comme celle des serpents. Or, un jour une femme déjà avancée en âge, entra dans un ruisseau pour se rajeunir en changeant de peau. Après l'opération, elle laissa sa vieille défroque cutanée s'en aller au fil de l'eau et la vit s'accrocher à un arbuste. Ensuite la femme revint à sa case, mais alors son enfant s'obstina à ne la plus reconnaître; c'était une mère vieille et non une jeune qu'il aimait. Obligée de choisir entre l'amour de son enfant et la vieillesse, qui mène à la mort, la mère n'hésita point. Elle retourna au ruisseau, revêtit à nouveau son ancienne peau, d'abord dédaignée; puis elle rentra chez elle pour y vieillir et y mourir bientôt (1).

Peu des contes vantés par nos folkloristes européens pourraient rivaliser avec cet ingénieux récit des insulaires papous. Il termine dignement cette petite anthologie mélanésienne et pourra servir d'argument en faveur de l'équivalence originelle des races.

(1) Codrington, *The Melanesians*, 264.

# CHAPITRE III

## La Littérature des nègres africains

—

SOMMAIRE

I. *Les races noires d'Afrique.* — La répartition des nègres supérieurs et des nègres inférieurs.

II. *La littérature des Hottentots.* — La danse scénique. — Les poésies des Hottentots. — Chants animiques. — La chanson dansée de l'éclair. — Evhémérisme. — L'hymne de Tsoui-Goab. — Les hymnes de Heitsi-eibib. — La poésie féminine.

III. *La littérature des nègres inférieurs.* — La furie de la danse. — Une chanson à danser. — Le chant et la danse. — Les danses féminines. — Absence prétendue de poésies dans l'Afrique orientale. — Une chanson de marche. — Poésies de clans. — Un hymne à la lune au Gabon. — Chants funèbres au Gabon. — Un chant en l'honneur de l'explorateur de Brazza.

IV. *La littérature des nègres supérieurs.* — Le besoin de la musique. — La musique instrumentale. — Instruments primitifs. — Bardes professionnels. — Privilèges de la classe littéraire. — Orchestres royaux. — Danse royale. — Danses chorales. — Chant de guerre des Cafres. — Langage métaphorique. — Chants des héros éponymes. — Poésie de cour. — Un discours cafre. — La littérature des nègres équatoriaux. — Littérature métisse. — La complainte sur la *mort de Macouba.* — La ballade de *Dioudi et Séga,* ou de l'amour-passion. — La légende allégorique de l'*origine du Griot.* — Le *Conte des deux amis.* — La fable du *singe et du loup.*

V. *L'évolution littéraire dans les races noires.*

### I. — *Les Races noires d'Afrique.*

L'Afrique noire, c'est-à-dire cette immense région, qui s'étend de la limite méridionale du Sahara au Cap de Bonne-Espérance, était, avant la venue des Européens, uniquement occupée par des races nègres ou négroïdes, dont les voyageurs et les ethnographes ont fait peu à peu le triage. Il s'en faut en effet que le nègre d'Afrique soit partout semblable à lui-même. Certains types nègres sont plongés dans la plus extrême sauvagerie; certains autres ne sont que barbares. Faire en ce

moment la classification détaillée des noirs indigènes de l'Afrique serait hors de propos. Je dois cependant, pour l'intelligence même de mon sujet, formuler quelques données générales relativement à la répartition des nègres inférieurs et de ceux qu'on peut appeler supérieurs. Or, ces derniers semblent se rattacher tous à la grande race éthiopienne. Partant de la Nubie, de l'Abyssinie, ils ont occupé, d'une manière générale, toute la région orientale du continent jusqu'à la Cafrerie inclusivement et aussi la majeure partie de la zone tropicale jusqu'à la Sénégambie, en se croisant, dans mainte région du nord, avec les Berbères sahariens ou Touâreg et aussi avec quelques appoints Arabes. Partout, dans leurs invasions, rapides ou lentes, ils ont trouvé des pays antérieurement occupés par des races nègres inférieures, avec lesquelles ils se sont largement mélangés. De ce métissage sont résultées des populations intellectuellement et moralement très dissemblables, mais en général plus civilisées et plus civilisables que les races noires primitives.

Ces dernières sont pourtant très nombreuses encore. Leurs tribus sont massées surtout autour du golfe de Guinée. Souvent elles forment des îlots au milieu de leurs envahisseurs; mais c'est surtout dans les forêts du Gabon, qu'on les trouve plus ou moins vierges de tout mélange.

A l'extrême sud de l'Afrique, dans la région du Cap, était fixée la race hottentote, très inférieure, plutôt négroïde que nègre, et dont le prototype, le Bochiman, ne s'élève pas beaucoup au-dessus de la bête. La race hottentote semble avoir, à une époque très reculée, occupé des régions beaucoup plus septentrionales. Elle nous représente peut-être la population tout-à-fait primitive de l'Afrique post-saharienne et les hordes de nains, toujours prêts à suppléer à la parole par le geste et que Stanley et d'autres ont rencontrés dans les grandes forêts de l'Afrique tropicale (1), ne sont vraisembla-

(1) Stanley, *Ténèbres de l'Afrique*, II, 40-41.

blement que des débris d'une race de Négritos, à laquelle les Bochimans et par suite les Hottentots sont apparentés.

Dans notre investigation à la recherche des produits littéraires des noirs africains, nous devons nécessairement tenir grand compte de cette ethnographie africaine. Si nous nous en inspirons, les essais littéraires des Hottentots nous représenteront les origines; au contraire ceux des Pouls de la Sénégambie, par exemple, population relativement très développée, seront le point d'arrivée, le sommet de l'évolution. Je parlerai donc 1° des Hottentots; 2° des nègres inférieurs; 3° des nègres supérieurs, issus des Ethiopiens ou croisés avec les Berbères sahariens.

## II. — *La Littérature des Hottentots.*

Au point de vue des origines, la littérature ou plutôt l'esthétique littéraire des Hottentots, des *Khoi-Khoi,* comme ils s'appellent eux-mêmes (1), est très précieuse. Mieux encore que celle des Australiens, elle atteste l'étroite parenté primitive de la poésie, de la danse et de la musique. A vrai dire, les œuvres littéraires des Hottentots sont presque toujours des opéras, bien entendu des opéras embryonnaires. L'orchestre de ces opéras est simple. Il se compose uniquement de flûtes en roseaux, ayant, au dire d'un bon observateur, exactement le son d'un *harmonium* (2). Enfin le chant s'accompagne toujours d'une danse (3), c'est-à-dire d'une mimique rythmée.

Les poésies hottentotes sont de deux espèces : il en est de sacrées; il en est de profanes. Dans un précédent ouvrage *(L'Evolution religieuse)*, j'ai montré, que l'animisme, c'est-à-dire la vivification soit d'objets du monde extérieur, soit d'êtres imaginaires, est le fond de toutes les religions, petites

(1) Théoph. Hahn, *Tsuni — Goam.*
(2) *Ibid.*, 29.
(3) *Ibid.*, 27.

ou grandes. Les Hottentots n'en sont encore qu'à l'animisme très primitif. Pour eux, certains astres, notamment la lune et les pléïades, sont des êtres vivants et puissants. La lune, c'est *Khâb ;* les pléïades, c'est *Khounousati.*

Les Hottentots n'étaient pas agriculteurs, mais ils étaient pasteurs; or, sans pâturages, pas de troupeaux; sans pluie, pas de pâturages. Par conséquent les Hottentots demandaient de la pluie, de la précieuse pluie, à ces astres vivifiés par leur imagination. Dans ce but, ils se réunissaient ordinairement à la nouvelle et à la pleine lune, pour jouer un de leurs opéras primitifs. Ces cérémonies chorégraphiques étaient des danses nationales, des danses de clan; car leur objet intéressait toute la communauté. Mêmes chants, mêmes danses et invocations au retour des pléïades. On chantait en chœur : « Donne-nous de la pluie. Donne-nous des fruits, etc. » (1). Le tonnerre avait donné lieu aux mêmes illusions et il avait aussi sa chanson-danse, véritable représentation scénique avec solos et chœurs alternant. Une personne figurant l'éclair, conçu comme étant une femme, chantait son solo auquel le chœur répondait. Ce chœur jouait le rôle des habitants d'un *Kraal,* dont un membre aurait été tué par l'éclair. C'était donc un chœur à la manière hellénique.

Comme il faut s'y attendre, la poésie des Hottentots n'est pas riche. En voici un échantillon :

### CHANSON-DANSE DE L'ECLAIR

*Le chœur.* — Toi, fille du nuage tonitruant, belle-fille du feu! Toi, qui as tué mon frère! Te voilà maintenant gisante dans une fosse !

*Solo.* — Oui, c'est bien moi qui ai tué ton frère!

*Le chœur.* — Aussi te voilà gisante dans une fosse. Tu as peint ton corps en rouge, comme Goro! Toi, qui n'as plus de menstrues. Toi femme de l'homme au corps de cuivre. » (2).

(1) Théoph. Hahn. — *Tsuni — Goam,* 131.
(2) *Ibid.,* 60.

Peut-être les Hottentots voyaient-ils dans les astres les doubles de certains personnages légendaires; car ils justifiaient leurs cérémonies lunaires en disant : « que leurs ancêtres avaient toujours fait ainsi, qu'ils adoraient un grand chef. » (1). Le fait d'adoration ancestrale et astrale, est certain pour les Pléïades. Cette constellation s'identifiait avec un chef légendaire *Tsoui-Goab,* qui était l'ancêtre original des *Khoi-Khoi.* Il avait vaincu *Gaunal,* l'ennemi de son peuple, qui, avant de mourir, l'avait blessé au genou, d'où son nom *(Tsoui-Goab*, genou blessé). Depuis lors il était boiteux. *Tsoui-Goab* peut accomplir des prodiges. Plusieurs fois il est mort, puis ressuscité. Sa demeure est au-dessus des nuages, dans un firmament rouge; tandis que son rival vit dans un ciel noir. *Tsoui-Goab* est très riche et très bon. Il crée les nuages et par suite peut accorder de la pluie, donner libéralement des troupeaux, des moutons, des vaches; aussi lui fait-on des offrandes de lait, de bétail. A en croire les Hottentots-Koranas, c'est *Tsoui-Goab* qui a fait le premier homme, lequel avait à côté de lui un serpent. Les Hottentots se préoccupaient beaucoup d'un personnage aussi utile que cet assembleur de nuages : « Ah! disait un Namaquois, en regardant le ciel chargé de nuages, Tsoui-Goab vient, selon sa vieille habitude, comme il faisait du temps de nos grands-pères. Aujourd'hui vous verrez pleuvoir et bientôt le pays sera couvert de *Tousib.*» *(Tousib* signifie la couleur vert-tendre de l'herbe naissante.)

Quand les Pléiades apparaissaient, voici ce que l'on chantait à *Tsoui-Goab :*

HYMNE DE TSOUI-GOAB

« Toi, ô *Tsoui-Goab!* Toi, père des pères, toi, notre père, Fais couler le nuage-foudre! Fais vivre nos troupeaux. Fais-nous aussi vivre! Vraiment je suis exténué de soif, de faim!

(1) Théoph. Hahn. — *Tsuni — Goam*, 131.

Que je puisse manger les fruits de la terre! N'es-tu pas notre père, le père des pères? Toi, *Tsoui-Goab!* que nous puissions te témoigner notre reconnaissance! Toi, père des pères. Toi, notre homme gras! (qualificatif des chefs). Toi, oh! *Tsoui-Goab!* » (1).

Au-dessous des personnages stellaires, il en est d'autres, dont on chante aussi la puissance et que l'on invoque. Par exemple, *Heitsi-eibib*, qui, d'après la légende, fut de son vivant un puissant sorcier namaquois. Ce dernier devinait tout, lisait dans l'avenir. A son ordre, les rivières écartaient leurs flots pour lui livrer un facile passage et se refermaient sur ses ennemis, comme le fit jadis la Mer Rouge. Ce héros était né d'une vache fécondée par le gazon naissant, qu'elle avait brouté. Cette vache merveilleuse accoucha d'un taureau, lequel se métamorphosa en homme, afin d'éviter la poursuite de ses ennemis humains. Un jour que *Heitsi-eibib* avait tué un grand lion, sa mère lui adressa cette apostrophe lyrique : « Toi, fils d'une grande femme! Ton corps semble un corps de vache. Toi, grand acacia aux grandes branches. Toi, taureau rouge! (un héros). Toi, fils d'une taurelle rouge (une héroïne). Toi qui as bu mon lait. Toi à qui je n'ai pas donné le sein chichement! » (2).

Voici maintenant une prière au même génie : « Oh! *Heitsi-eibib*, toi, notre grand-père, rends-moi heureux. Donne-moi du gibier. Fais-moi trouver du miel et des racines. Que je puisse te bénir encore! N'est-tu pas notre grand-père, toi, Heitsi-Eibib! »

On peut regarder ces petites compositions, comme des hymnes religieux; mais les Hottentots composent et même improvisent aussi nombre de chansons profanes, qui, toutes, sont accompagnées de danse et de musique. Ces représentations, toujours mimées, reproduisent les faits notables de la

(1) Théoph. Hahn, *Tsuni — Goam*, 58, 16.
(2) Théoph. Hahn. — *Tsouni — Goam*, 72.

vie quotidienne : la mort d'un brave tombé dans un combat, d'un chasseur dans une expédition, l'arrivée d'un étranger, etc. (1). De leur côté, les femmes composent des chansons satiriques contre des chefs impopulaires. Elles les appellent, même en leur présence, « hyène affamée, vautour brun, qui non content d'arracher la chair des os, dévore jusqu'aux intestins ». A un vieillard, qui prenait jeune femme, on chantait : « Chassée la première femme, il ne pense qu'à la seconde » etc. (2).

Quoique primitive dans le fond et dans la forme, la poésie hottentote est donc très vivante; elle est à la fois sacrée et profane, lyrique et satirique, libre enfin et jaillissant en improvisations, qui réflètent les préoccupations du moment. Mais dans sa partie essentielle, c'est encore une poésie de clan républicain. Nous allons voir la poésie revêtir un tout autre caractère dans les tribus monarchiques des nègres.

### III. — *La Littérature des nègres inférieurs.*

Nous venons de trouver chez les Hottentots la poésie musicale et chorégraphique du clan. Chez les nègres inférieurs du Gabon, du Congo, etc., chez ceux, dont les tribus sont disséminées entre Zanzibar et la région des Grands lacs, la musique et la poésie prennent une autre allure : elles sont devenues de simples divertissements. Musique et poésie d'ailleurs en sont habituellement réduites au rôle d'accessoires de la danse. Celle-ci est le plaisir des plaisirs et on s'y adonne avec furie, le plus souvent au son d'un seul instrument, et du plus primitif de tous, du tam-tam, qui plonge les danseurs dans un véritable délire chorégraphique. Dès que les nègres du Gabon entendent le son du tam-tam, ils perdent tout

(1) Théoph. Hahn, *loc. cit.*, 27.
(2) *Ibid.*, 28.

empire sur eux-mêmes et oublient en un instant toutes leurs misères publiques et privées (1).

D'ordinaire les deux sexes ne se mêlent pas dans ces danses, qui presque toujours sont fort indécentes. Celles des femmes sont particulièrement lascives, et fréquemment elles s'accompagnent de chants appropriés. Voici un échantillon de ces chants, mais des plus nobles : « Tant que nous sommes vivants et bien portants, — Soyons gais, chantons, dansons et rions ; — car, après la vie vient la mort — et alors le corps pourrit, le ver le mange — et tout est fini pour toujours. » (2).

Dans l'Afrique orientale, même goût passionné pour la danse. Dans chaque village, les soirs de clair de lune sont des soirs de fête. Le tam-tam résonne appelant au plaisir non seulement toute la population du village, mais même celle des environs. On commence par former un cercle, au milieu duquel un homme debout entonne un récitatif monotone, redit en chœur par tous les assistants, mais en sourdine. Puis les corps se balancent lentement, les pieds se soulèvent alternativement. Au dernier temps de la période, tous les talons, des centaines, frappent la terre *d'un seul coup*, avec une justesse extrême. Peu à peu les mouvements s'accélèrent, les voix s'élèvent et un galop infernal emporte tout le monde dans un tourbillon. Les vieillards, réduits au rôle de spectateurs, applaudissent avec attendrissement.

Les femmes dansent entre elles, mais à elles, plus encore qu'aux hommes, le bal inspire presque toujours des paroles cyniques. Les fêtes improvisées sont un simple divertissement général ; ce n'est plus une cérémonie officielle. Il ne s'agit plus d'invoquer un pouvoir surnaturel ou de mimer un fait intéressant la communauté, mais simplement de s'enivrer de bruit, de mouvement et d'amour (3).

(1) Du Chaillu, *Voy. dans l'Afrique équator.*, 226. — R. et J. Lander, *Hist. univ. voy.*, XXX, 301.

(2) Du Chaillu, *loc. cit.*, 43.

(3) Burton, *Voy. Grands lacs*, 312-313.

Les nègres du Gabon, n'aiment pas la musique pour elle-même. Il en est autrement chez les Niam-Niam du Haut-Nil, comme nous le verrons tout-à-l'heure. Mais ni les uns ni les autres n'ont guère de littérature proprement dite. Les noirs de l'Afrique orientale, nous affirme Burton, n'ont ni légendes, ni poésies. Pour tromper les ennuis de la marche, ils répètent seulement, des heures durant, quatre ou cinq mots sans suite (1). Les porteurs de la caravane de Burton improvisaient parfois, en cheminant, des chansons en l'honneur du voyageur anglais. Voici un spécimen de ces improvisations toujours composées de courtes phrases entonnées par un soliste et séparées par un refrain interjectionnel, que l'on chantait en chœur :

« Le méchant homme blanc vient du rivage, »
(*Le chœur*). Pouti ! Pouti !
« Nous le suivrons, le méchant homme blanc »
Pouti ! Pouti !
« Aussi longtemps qu'il nous nourrira bien. »
Pouti ! Pouti !
« Nous franchirons et montagnes et rivières »
Pouti ! Pouti !
« Avec la caravane du grand négociant blanc ! »
Pouti ! Pouti ! (2)

Les phrases sont chantées sur un mode traînant et la mélopée se termine en nasillement (3).

Au dire de Burton, ces Africains orientaux n'auraient aucune légende ; ils ne soupçonneraient pas la versification, quoiqu'en possession d'une langue bien faite, dont tous les mots se terminent par des voyelles (4). Pourtant ces noirs semblent posséder encore quelques survivances littéraires de l'âge du clan. Ce sont des chants spéciaux, adaptés à des faits d'intérêt général : à la moisson, à la chasse, à la plainte (5).

(1) Burton, *loc. cit.*, 641.
(2) Burton, *loc. cit.*, 314.
(3) *Ibid.*, 641.
(4) *Ibid.*, 641.
(5) *Ibid.*

Au Gabon, on trouve une poésie rudimentaire, chantée, mais non dansée. Voici un chant adressé au génie de la lune, à Ilogo, pour lui demander la guérison du roitelet de la tribu, que l'on supposait ensorcelé :

« Ilogo, nous t'invoquons! — Dis-nous qui a ensorcelé le roi ! — Ilogo, nous t'invoquons! — Que devons-nous faire pour guérir le roi ! — Les forêts t'appartiennent, Ilogo ! — La lune t'appartient! — ô lune! ô lune! ô lune! — Tu es la demeure d'Ilogo! — Le roi mourra-t-il, ô Ilogo? — O Ilogo! ô lune! ô lune. » (1).

Cet échantillon lyrique est sûrement inférieur aux chants analogues et pourtant si grossiers des Hottentots et, de plus, il a un caractère de servilité monarchique; car les nègres du Gabon sont, bien plus que les *Khoi-Khoi,* éloignés de la phase sociale d'origine, celle du clan républicain.

Les nègres du Gabon ont encore un autre genre de poésies, des compositions funèbres, dont les airs sont lugubres et qu'il est d'usage de chanter à chaque décès. Le texte est toujours une lamentation, un adieu éternel au défunt : « Hélas ! Vous ne nous parlerez plus jamais! — Nous ne reverrons jamais votre visage! — Vous ne vous promènerez plus avec nous! — Vous ne prendrez plus notre parti dans nos querelles. » (2). — « Il n'existe plus, — Nous ne le reverrons jamais. — Nous ne lui serrerons plus la main. — Nous ne l'entendrons plus rire. » (3).

Voilà certes de pauvre lyrisme. Sommes-nous fondé à croire qu'il constitue toute la littérature des nègres inférieurs? Non. Ces populations nous sont encore trop insuffisamment connues. On nous affirme bien que les nègres orientaux n'ont aucune légende, quoiqu'ils soient d'infatigables causeurs. La chose est invraisemblable. Pour s'en assurer, il faudrait non pas tra-

(1) Du Chaillu, *loc. cit.*, 449.
(2) *Ibid.*, 147.
(3) *Ibid.*, 434.

verser seulement leur pays, mais séjourner longtemps au milieu d'eux.

Les nègres du Congo, très analogues à ceux du Gabon et de l'Afrique orientale, composent des chansons assez compliquées, à propos des événements quelconques qui les frappent. Monsieur de Brazza a publié jadis un chant naïf improvisé en son honneur, lors de son arrivée dans un village et chanté en chœur par toute la population. On y célébrait la puissance et surtout la bonté de l'explorateur français, contrastant avec la férocité du voyageur Stanley. On y constatait que les femmes noires aimaient beaucoup les hommes blancs, et que ceux-ci daignaient leur rendre la pareille, mais quelquefois seulement, etc., etc.. En somme, on avait mis en vers et en musique le souvenir d'un fait considéré comme important et intéressant toute la communauté (1).

## IV. — *La Littérature des nègres supérieurs.*

Tout-à-l'heure j'ai indiqué à grands traits les régions, les zones africaines où dominent les nègres, que l'on peut appeler supérieurs, c'est-à-dire ceux qui sont plus ou moins apparentés à la race éthiopienne ou bien se sont largement croisés avec des voisins ou envahisseurs de race blanche. De toute manière cette aristocratie des noirs africains est plus civilisée que les grossières tribus, dont je viens de parler. Il faut donc nous attendre à trouver chez elle une littérature plus développée, seulement cette littérature a souvent un caractère, qu'on peut appeler monarchique; car, partout, les races, dont nous nous occupons, ont fondé de petits états servilement soumis à des rois absolus.

Néanmoins la musique et la littérature ne sont plus tout-à-fait à l'état primitif et le goût musical, quoique très borné encore, est des plus intenses. Dans les caravanes, les porteurs

(1) Publié par le journal *Le Temps*, en 1880.

noirs ont besoin, absolument besoin, pour ne pas succomber à la fatigue, de s'exciter par un chant animé; ils ne peuvent supporter les marches nocturnes et périlleuses où le silence est de rigueur (1). Les Cafres ne voulaient apprendre l'alphabet, qu'en le chantant en chœur : « Oh! disaient les jeunes garçons au missionnaire Moffat, enseigne-nous l'A B C avec la musique! » (2). Pourtant, chez les Cafres, l'art du chant est très peu développé. Au dire de Livingstone, les Cafres Makololos n'avaient même aucune musique. Chez les Bongos du Haut-Nil, le chant n'est encore, comme chez beaucoup de primitifs, qu'un débit précipité de mots entrecoupés, de sons, imitant l'aboiement du chien, le braiement de la vache, etc. (3).

La musique instrumentale est beaucoup plus perfectionnée et les noirs supérieurs n'en sont plus réduits au grossier tam-tam. Chez eux, les instruments à vent et à cordes sont assez répandus. Les Bongos du Haut-Nil ont de bruyantes trompes en bois, longues de quatre à cinq pieds (4) et d'autres trompes en ivoire, dont leurs artistes jouent avec une grande *maestria*, habiles qu'ils sont tantôt à les faire rugir, comme un lion, ou soupirer comme la brise, tantôt à s'en servir pour exécuter avec délicatesse des trilles et des trémolos (5). Les Bongos ont pour leurs instruments de musique une sorte de respect religieux; ils veulent que ces instruments ne soient touchés que par les hommes (6). Les Mittous sont plus habiles musiciens encore. Ils ont des gourdes sonores savamment percées de trous, des petits cornets à trois orifices, de fines trompettes, enfin un instrument à cordes, tenant le milieu entre la lyre et la mandoline, très analogue d'ailleurs au *rababa* des Nubiens, qui sont congénères des Mittous (7).

(1) Barth, *Voy. en Afrique*, III, 210.
(2) Moffat, *Vingt-trois ans, etc.*, 380.
(3) Schweinfurth, *The heart of Africa*, I, 289.
(4) Schweinfurth, *Au cœur de l'Afrique*, I, 277.
(5) *Ibid.*, II, 46.
(6) *Ibid.*, II, 82.
(7) *Ibid.*, I, 388.

Les moins civilisées de ces populations, les Niam-Niam, se plongent dans de vraies orgies de chant et de musique également monotones, mais qui suffisent à les jeter dans une sorte d'extase (1). Pourtant chez ces populations la musique ne s'est pas encore nettement séparée du bruit, d'où elle provient. Les Bongos du Haut-Nil se délectent encore au grondement de leurs énormes caisses, aux mugissements de leurs trompes géantes, aux sifflements de leurs cornes, aux grincements de gourdes pleines de cailloux, et même au choc de branchilles sèches, qu'ils frappent les unes contre les autres, à la manière des singes (2).

Dans la plupart de ces petits états, un grand progrès est en voie de s'accomplir dans l'esthétique musicale et littéraire. On ne se contente plus de chœurs exécutés par tout le monde indifféremment : le talent poétique et artistique s'est spécialisé ; des sortes de bardes apparaissent. Déjà les Niam-Niam ont des musiciens de profession, des chanteurs ambulants, parés d'une manière extravagante, coiffés de plumets fantastiques, couverts de morceaux de bois, de racines, d'écailles de tortue, de becs d'aigle, de serres d'oiseaux de proie. Ces grossiers trouvères, parfois un peu magiciens et marchands de talismans, racontent leurs voyages et aventures dans des récitatifs emphatiques (3).

Ailleurs, plus à l'ouest, la spécialisation esthétique s'est grandement accentuée ; il existe des classes, même des castes de *griots*, trouvères ou artisans de la « gaye science ». Ces castes d'artistes sont parfois aristocratiques et jouissent de privilèges souvent importants. On rencontre de ces castes chez les Bambaras (4), chez les Mandingues. Dans ce dernier pays, les *orateurs* et les *musiciens* sont tenus pour inviolables ; en tout temps, même en temps de guerre, ils peuvent

(1) Schweinfurth, *loc. cit.*, II, 30.
(2) *Ibid.*, I, 277.
(3) *Ibid.*, II, 30.
(4) Raffenel, *Nouveau voyage au pays des nègres*, I, 384.

parcourir la contrée sans danger, et prendre des étrangers sous leur protection (1). Leur talent artistique fait office de sauf-conduit.

Chez les Bongos du Haut-Nil, les rois ont des goûts néroniens ; ils se piquent d'être artistes. Le roi Mounza, observé par le voyageur Schweinfurth, ne sortait jamais sans être accompagné d'un orchestre (2). Il avait sa musique de chambre composée d'exécutants de choix ; des ménestrels, des danseurs étaient attachés à sa maison royale (3). Lui-même, dans les concerts, faisait fonction de chef d'orchestre et battait la mesure avec une sorte de hochet en vannerie, qui était rempli de cailloux (4). Enfin, à de certains jours, le roi Mounza dansait avec une vraie furie artistique en présence de ses femmes, de sa cour et de son peuple, formant un grand public tout plein d'enthousiasme sincère ou simulé (5).

Pourtant les grandes assemblées chorégraphiques et mimiques avec accompagnement de danses et de chants telles qu'elles se pratiquent à un stade sociologique antérieur, au stade des clans communautaires, subsistent encore çà et là à titre de survivances. Chez les Latoukas, riverains du Haut-Nil, on célèbre de grandes danses funèbres, qui durent parfois plusieurs semaines, pour honorer la mort des guerriers tués à l'ennemi. Dans ces circonstances, toute la population prend part à un festival public. Les hommes, la tête parée de plumes d'autruche et portant une cloche de fer à la ceinture, dansent en soufflant de temps à autre dans une corne d'antilope ; ce qui produit un son intermédiaire au braiement de l'âne et au hululement de l'effraie. Le chef lui-même dirige les mouvements, en dansant à reculons. En dehors de la ligne des danseurs mâles, les femmes se meuvent lentement et battent la

(1) Laing, *Hist. univ. voy.*, vol. XXVIII, 46.
(2) Schweinfurth, *loc. cit.*, 86.
(3) *Ibid.*, 87.
(4) Schweinfurth, *loc. cit.*, II, 47.
(5) *Ibid.*, 69.

mesure avec leurs pieds (1). Dans son dernier voyage, en sortant de la région des forêts, Stanley a pu aussi assister, non sans éprouver un vif sentiment d'admiration, à une grande danse de guerre exécutée par des milliers d'hommes, se mouvant avec un ensemble parfait.

Les roitelets cafres ont dénaturé ces coutumes, uniquement afin de récréer leurs augustes personnes par de grands ballets toujours accompagnés de musique et de chants, ces derniers composés parfois pour la circonstance. L'un de ces tyranneaux, qui fut célèbre dans son pays par son despotisme féroce, faisait exécuter en sa présence, alors qu'il recevait des étrangers de marque, des ballets féminins dirigés par les dames de son harem, aidées par une troupe de jeunes femmes. Ce divertissement chorégraphique, consistant surtout en marches et contremarches accompagnées de chants, se donnait dans une vaste plaine en présence d'un grand nombre de guerriers formant un cercle immense. Après le ballet, les guerriers entonnaient divers chants. Le monarque, placé au centre de l'assemblée et que les chanteurs admiraient avec la plus grande ostentation, réglait lui-même la mesure par des mouvements de la tête et de la main (2).

Le chant de guerre des soldats de ce petit potentat, Mossélékatsi, rappelle bien plus encore les danses de clan. Le nombreux chœur des chanteurs marquait la mesure en frappant des pieds en cadence, ce qui produisait un roulement analogue à celui du tonnerre. Peu de mimique proprement dite; mais le chant imitait les gémissements des mourants, des blessés et les cris de joie des vainqueurs. La voix remplaçait les gestes (3).

Dans le premier chapitre de ce livre, j'ai remarqué que le langage des primitifs est volontiers figuré, métaphorique, poétique par conséquent. Quoique relativement développés,

(1) S. Baker, *l'Albert N'yanza*, 186, 169.
(2) Moffat, *loc. cit.*, 337.
(3) *Ibid.*, 335.

les nègres de souche éthiopienne, dont je parle en ce moment, ne font pas exception. Ils aiment à s'exprimer par sentences et images. Près du lac Albert, un chef venant faire sa paix avec Stanley lui dit : « Je viens pour être frappé ou sauvé. » (1). Les noirs de cette région appelaient le Rouvenzori, la plus haute des montagnes de la Lune, « le père des nuées » (2). Pour les Cafres, les nuages peu élevés sont des « nuages femelles » et ils demandent à leurs faiseurs de pluie, d'ouvrir « les mamelles des cieux » (3). Les mêmes Cafres appelaient les lettres de l'alphabet « des semences » (4), etc., etc. Avec de telles dispositions, les noirs des races supérieures devraient avoir une assez riche littérature ; mais la poésie vit d'idées plus encore que de métaphores et, quoique déjà sorties de l'âge tout-à-fait bestial, ces populations ne pensent guère ; sans compter que toute l'activité intellectuelle de leurs poètes est confisquée, absorbée par le besoin de célébrer la gloire de leurs roitelets. Pourtant les Cafres ont conservé des chants plus anciens, où l'on célèbre les hauts-faits des guerriers illustres d'autrefois (5), même des héros éponymes, par exemple, d'Unkulunkulu, créateur du ciel, du soleil, de la lune, père des ancêtres, etc. (6).

Les poésies récentes sont surtout des panégyriques à l'adresse des monarques et des puissants, que l'on glorifie avec une exagération délirante, que l'on dote de toutes les perfections, auxquels on attribue un pouvoir sans bornes (7). Une tourbe de bouffons, de bardes, bizarrement attifés entourait toujours le roi Mossélékatsi. Les poètes de cour dansaient, chantaient en l'honneur du maître, célébraient sa grandeur et sa puissance. Voici un échantillon de ces effusions de servi-

(1) Stanley, *Ténèbres de l'Afrique*, II, 260.
(2) *Ibid.*
(3) Moffat, *loc. cit.*, 196.
(4) *Ibid.*, 380.
(5) *Ibid.*, 175.
(6) H. Spencer, *Sociologie*, I, 394-395.
(7) *Ibid.*, 175.

lisme lyrique : « Oh ! Roi des rois ! Roi des cieux ! Qui ne tremblerait devant le fils de Machobane, puissant dans les batailles ! Que sont les puissants de la terre en présence de notre grand roi ? Que devient la force des forêts devant le grand éléphant ? De sa trompe il brise les branches de la forêt. Tel est le bruit des boucliers des fils de Machobane. Le souffle de sa bouche est sur le visage de ses ennemis, comme le feu qui tombe sur l'herbe sèche ! Ses ennemis sont consumés devant lui, le roi des rois ! Père du feu, il monte dans l'azur du ciel ; il lance ses éclairs dans les nuages et en fait descendre la pluie ! Montagnes, forêts et vous, plaines verdoyantes, écoutez la voix du fils de Machobane, le roi du ciel ! » (1). L'éloge est un peu exagéré, mais Boileau-Despréaux a chanté la gloire du Grand Roi dans des termes presque aussi emphatiques. La conclusion à en tirer, est que, pour les poètes, petits ou grands, sauvages ou civilisés, l'air des cours a toujours été malsain.

D'ailleurs les Cafres sont gens pratiques, terre-à-terre, assez mal doués du côté imaginatif, poétique, et plutôt aptes à pratiquer l'art oratoire que l'art poétique. Voici un fragment du discours, par lequel un chef cafre converti au protestantisme, s'efforçait de décider ses sujets à l'imiter : « Vous dites, que vous ne pouvez croire ce que vous ne comprenez pas. Voyez un œuf ! Si on le casse, il n'en sort qu'une substance jaune et aqueuse ; mais placez l'œuf sous l'aile d'un oiseau et il en sortira une créature vivante. Qui peut comprendre cela ? C'est pour nous une chose absolument incompréhensible et pourtant nous ne pouvons nier le fait. Faisons comme la poule. Plaçons ces vérités dans nos cœurs, comme la poule place les œufs sous ses ailes. Couvons-les ; prenons les mêmes peines que l'oiseau et quelque chose de nouveau en sortira ». (2). Sans doute ce morceau oratoire repose sur un abus d'analogie ; mais il est tout-à-fait adapté à l'ignorance de l'au-

(1) Moffat, *loc. cit.*, 344.
(2) *Ibid.*, 387.

ditoire. C'est un raisonnement très spécieux, élégant, et, si vicieuse qu'en soit la logique, il aurait sûrement prise sur un public d'Européens incultes.

Si, de la Cafrerie, nous nous transportons chez les populations de la zone équatoriale, bien entendu chez les nègres de race supérieure, nous trouverons, là du moins où l'étude a pu en être faite, une littérature assez développée, comprenant des chants ou plutôt des complaintes relatives à tel ou tel événement, qui a ému l'opinion publique; en outre, des ballades sur des sujets imaginaires, des contes ou récits ayant parfois une portée morale, des apologues, enfin de ces petites et faciles énigmes, communes en tant de pays et que l'on appelle en France des devinettes.

Tout cet ensemble littéraire correspond assez exactement à la littérature populaire de nos contrées civilisées, à ce qu'on appelle aujourd'hui le folklore. Si simples que soient ces compositions, elles ont souvent de la couleur ou de l'ingéniosité; elles peignent parfois des sentiments délicats et au total dénotent une race très capable de sortir de la barbarie. Je citerai, à titre de spécimens, quelques compositions empruntées aux populations de la Sénégambie.

La littérature des nègres éthiopiens fixés dans la région des grands lacs, ne nous est pas encore connue; mais il est permis de la croire équivalente à celle des Yoloffs, des Peulhs, etc., etc., de l'occident. Dans cette dernière région, il importe de distinguer la littérature indigène de la littérature importée. La chose est aisée pour tout ce qui est d'origine arabe; elle l'est moins pour les importations berbères. Peut-être les plus relevés des chants, légendes et contes de la Sénégambie proviennent-ils des Touâreg, puisque ces petites œuvres ne sont goûtées et comprises que par l'élite de la population, par les marabouts et les griots (1); mais les Sahariens s'étant largement croisés avec les noirs post-Sahariens ont par là, conféré

(1) Bérenger-Féraud, *Contes populaires de la Sénégambie*, V et passim.

une sorte d'indigénat aux compositions qu'ils ont enseignées ou inspirées aux Sénégambiens. Voici un échantillon tout moderne de ces poésies.

LA MORT DE MACOUMBA (1)

(Chant *Sous-Sous*)

« Il y a dans Katenou un tigre et ce tigre est le vieux chef Bokary. » (Phrase reprise en sourdine par le chœur.) « Longtemps il fut l'esclave du roi Yourah et longtemps il mania *l'hilaire* dans les champs de riz et de maïs. Et, quand venait la récolte, il portait le riz et le maïs dans les greniers du roi, qui était bon pour lui. »

« Il y a dans le Katenou, etc. »

« Il était bon pour son esclave, le roi Yourah. La calebasse du captif était toujours pleine de riz et de kous-kous: son corps était toujours couvert d'un *boubou* et toujours il avait une natte et une peau de bouc pour se coucher. »

« Il y avait, etc. »

« Il le plaça dans sa pirogue et l'esclave fut un vaillant laptot. Ce que voyant, le roi Yourah, qui était bon, le nomma chef des piroguiers. Et Bokary fut un chef vaillant. »

« Il y avait, etc. »

« L'esclave fut un chef vaillant et le roi lui donna une femme pour préparer son kous-kous, une autre pour qu'il en eût des enfants, qui deviendraient *woulsous*, et lui fit don d'une case assez grande pour les loger tous trois. »

« Il y avait, etc. »

« L'esclave fut bon chef de case, bon père de famille et Yourah, qui avait mis en lui sa confiance, l'envoya au village de Katenou pour commander. Et Bokary fut bon et juste pour tous. »

« Il y avait, etc. »

(1) P. Vigné d'Octon, *Au pays des fétiches*, 182.

« Il fut juste pour tous et fidèle à son maître jusqu'au jour où le roi Yourah, devenu vieux, plus vieux, confia son autorité à Dinah-Salifou, le fils de sa sœur Macoumba. Alors l'esclave jaloux devint ingrat. »

« Il y avait, etc. »

« Il devint ingrat, fit travailler sans pitié les autres esclaves et garda tout pour lui, n'envoyant plus rien à son roi. Et, ce faisant, l'esclave s'enrichit, entretint des guerriers à sa solde et refusa d'obéir à Dinah-Salifou. »

« Il y avait, etc. »

« Il refusa d'obéir à Dinah-Salifou et lui envoya des kolas rouges dans son *tata* de Sogobouly. La guerre ainsi déclarée, il arrêta toutes les pirogues du roi Yourah et ses guerriers se battirent contre les guerriers de Dinah. »

« Il y avait, etc. »

« Un jour les gens de Katenou prirent une pirogue de Sogobouly où se trouvait la vieille Macoumba et, l'ayant attachée par le cou, la conduisirent à Bokary, qui lui fit ôter son pagne et, quand elle fut nue, l'insulta. »

« Il y avait, etc. »

« L'esclave prit entre ses mains les seins de Macoumba et lui dit : « Tu t'en iras sans ces mamelles, qui ont nourri celui qu'on veut nommer roi à ma place. Aussi plate qu'une feuille de bananier, aussi rouge que la fleur du flamboyant, tu t'en iras vers celui dont j'aurai un jour la tête. »

« Il y avait, etc. »

« Il dit et un de ses guerriers abattit d'un coup de sabre les seins flétris de la vieille Macoumba, qui ne poussa pas un soupir et, sanglante, s'en alla mourir à Sogobouly. »

« Il y a dans Katenou, un tigre, etc. »

Cette pièce, simple récit rythmé, presque sans couleur poétique et relatant tout uniment un des atroces faits-divers, quotidiens dans ces petites monarchies barbares, est à coup

sûr indigène. Elle ne vaut pas plus, mais elle ne vaut pas moins que nos complaintes d'Europe. En voici une autre d'un genre un peu plus relevé :

### DIUDI ET SÉGA

Ballade des Kassonkès (près de Médine) (1).

Bakari était un grand roi, qui commandait à tout le Bakounou. — Le *tata* de Bakari était une grande forteresse dans laquelle il y avait un grand nombre d'esclaves, des armes, des tissus, des vivres et de l'or en quantité. — Ce qu'il avait de plus précieux, c'était sa fille, la belle Diudi. — Guerrier! toi qui n'as jamais tremblé devant la sagaie de ton ennemi, tu aurais tremblé devant l'œil de Diudi..... Elle éclipsait les autres filles; car on ne regarde plus les étoiles, quand le soleil est levé. — Diudi est belle comme le soleil levant. — Diudi est agile comme la gazelle. — Diudi a un regard qui fait perdre la mémoire et qui fait trembler l'homme le plus résolu. — Séga, guerrier obscur, mais le plus beau, le plus brave, le plus aimant, s'attache à ses pas. — Séga aime Diudi. Diudi aime Séga. — Diudi sera à Séga. — Séga sera à Diudi, pendant la vie, pendant la mort. — (Invasion des Bambaras, qui tuent les hommes, violent les femmes et emmènent les enfants en esclavage.) — (Séga va combattre les Bambaras et se couvre de gloire. — Diudi est grosse et l'on s'en aperçoit. Fureur du père, qui interroge et menace sa fille.) — « Diudi, dis-moi le nom de ton séducteur. — Mon père, celui que j'aime est beau comme le soleil. Il est brave comme le lion. Il est sage comme un vieillard; mais je ne vous dirai pas son nom. Il ne doit pas mourir; il doit être votre fils aimé en attendant d'être votre successeur» ..... « Diudi souffre de la faim. — Diudi est enfermée dans un lieu obscur. — Diudi se désespère. — Diudi est morte en répétant : mon amant est beau comme le

(1) Résumé d'après le texte publié dans *Recueil des contes populaires de la Sénégambie*, par L.-J.-B. Bérenger-Féraud, p. 27.

soleil, etc., etc.; mais Diudi n'a pas révélé le nom de celui qu'elle aime. » — (Retour de Séga, vainqueur des Bambaras et devenu un grand chef. — Le roi Bakary déclare à Séga, qu'il lui accordera tout ce qu'il pourra désirer. Naturellement Séga demande à prendre Diudi pour femme. — On apprend à Séga, que Diudi est morte). — « Séga se désole, Séga s'est évanoui, comme une femme. — Séga ne veut plus rien, ne demande plus rien... Il court sur la tombe de sa bien-aimée et il y meurt de douleur en appelant Diudi, sa chère Diudi qui est morte d'amour. » — « Jeunes filles, dont le regard sait si bien faire battre le cœur des hommes les plus froids. — Vous, qui pouvez d'un coup d'œil faire plus de mal que le fusil chargé jusqu'à la gueule et plus de plaisir que la vue du fleuve après une longue marche dans le désert, écoutez l'histoire de Diudi, qui est morte d'amour. » — « Guerriers, qui faites trembler l'ennemi et qui vous précipitez sur lui avec l'impétuosité du fleuve après le premier orage; — Vous, dont la valeur défend les jeunes filles de la servitude et de la brutalité des envahisseurs du pays, — Ecoutez l'histoire de Séga, qui est mort d'amour. »

Pour la Sénégambie, la ballade de Diudi et Séga est certainement une poésie hors ligne. Indépendamment même de la forme, de certaines comparaisons élégantes, la force et la noblesse des sentiments, qui y sont exprimés, pourraient bien trahir une inspiration berbère. L'amour-passion, l'amour exclusif, héroïque n'est pas commun en pays noir; mais il peut exister chez les Touâreg où les femmes nobles, les dames, jouissent d'une grande liberté et même tiennent des sortes de cours d'amour (1). Au reste, que cette légende soit indigène ou importée, c'est déjà une preuve d'élévation morale et intellectuelle que d'adopter une poésie où il y a un souffle de noblesse; et cela tout au moins les Kassonkès l'ont fait.

(1) Voir mon *Evolution du mariage.*

Voici maintenant une petite légende en prose racontée, peut-être composée, par un griot et symbolisant l'origine des artistes de sa classe :

L'ORIGINE DU GRIOT (1)

(Légende racontée par un griot).

« L'esprit des choses, s'étant fait homme, se mit à parler en un langage étrange, rempli d'images et de fleurs. On ne le comprit pas et, le prenant pour un fou, on le jeta à la mer. Un poisson l'avala ; mais un pêcheur, ayant pris le poisson et en ayant mangé, parla à son tour une langue mystérieuse. Il fut lapidé et enterré profondément. Lentement le vent du désert découvrit sa fosse et, un jour de simoun, quelques débris du corps tombèrent dans le kous-kous d'un chasseur. Et aussitôt celui-ci de conter en paroles mystiques des choses inconnues. Il fut exterminé ; son corps, réduit en poudre aussi fine que la poussière du désert, fut lancé dans l'espace. Un homme, dont le métier consistait à tirer d'une corde tendue sur une calebasse des harmonies divines, en respira quelques grains et aussitôt, comme la corde que ses doigts faisaient vibrer, il se mit à chanter et ce qui s'envola de ses lèvres fut tel, que tout le monde se mit à pleurer et on le laissa vivre. Ainsi la pitié donna naissance au griot et c'est elle, qui toujours lui permet d'exister. »

Il n'y a plus rien de barbare dans ce charmant apologue, qui symbolise élégamment l'origine de la poésie, sa lutte avec les grossiers instincts de l'homme primitif, dompté seulement le jour où le poète parvint à le toucher, à l'émouvoir.

Pour citer plus abondamment, comme il le faudrait, la place me manque. Je me bornerai donc à résumer en quelques mots le sujet des pièces suivantes : Le conte des *Deux Amis Peuls* relate l'histoire de deux jeunes garçons, chez lesquels

(1) P. Vigné d'Octon, *Au pays des fétiches*, 189.

l'amitié sut triompher de l'amour : fait très rare en tout pays. L'un d'eux s'éprend d'une jeune fille et l'épouse. L'autre ayant vu par hasard la femme de son ami faire ses ablutions, conçoit pour elle une passion si violente, qu'il en tombe en langueur. L'ami marié se désespère, finit par arracher à son compagnon des confidences complètes et s'arrange pour que le malade puisse, une nuit, le remplacer dans le lit conjugal, à l'insu de l'épouse. Mais, au moment de profiter du sacrifice de l'époux, l'ami ressent de si cuisants remords qu'il se retire, incognito, comme il était venu et du coup guérit de sa folle passion (1). — Dans une fable « *La finesse du singe et la naïveté du loup* » (2), on raconte, comment un singe irrita un lion ; comment celui-ci l'enferma dans son antre pour le dévorer plus tard et comment le prisonnier, plein d'astuce, réussit à se faire remplacer par un loup, qui n'y voyait pas plus loin que son nez. C'est exactement le sujet traité par La Fontaine dans sa fable, « *Le loup et le renard* ». La moralité des deux pièces est également immorale ; mais nous savons combien la morale est chose variable.

Ces quelques citations suffisent à nous donner une idée de la littérature des nègres supérieurs. Il me reste maintenant à comparer cette littérature à celle des races noires mentalement peu développées encore et à tirer de cette confrontation, une vue d'ensemble.

## V. — *L'Evolution littéraire dans les races noires.*

Quoique séparés par d'énormes distances, les noirs Mélanésiens et Africains sont parfaitement comparables. Leur esthétique littéraire a les mêmes origines ; elle a évolué à peu près de la même manière et s'est arrêtée à peu près au même degré. Le point de départ est identique : c'est le besoin de manifester,

(1) Bérenger-Féraud, *loc. cit.*, 19.
(2) *Ibid.*, 51.

de se représenter à soi et aux autres une impression forte. Or, chez l'homme comme chez l'animal, cette manifestation s'opère par action reflexe, d'où des cris et des gestes appropriés. Mais le cri modulé, ayant, bien longtemps avant l'invention du langage articulé, servi à exprimer les sentiments humains et même quelques idées, les hommes de race nègre ont continué à s'en servir concurremment avec la parole. Et cela était d'autant plus naturel que le langage parlé des primitifs de toute race fut bien longtemps des plus imparfaits.

Aussi, chez les Hottentots, chez les Australiens, nous avons vu que l'esthétique littéraire ne sépare guère encore la danse du chant. En outre, dans le chant, ce qui importe, c'est l'air bien plus que les paroles. Celles-ci forment seulement une ou deux courtes phrases, dont le sens est presque indifférent et ces phrases sont suivies, précédées ou entrecoupées d'interjections exprimant des sentiments ou des intentions de pensées.

Cela seul suffirait à nous faire soupçonner qu'à une phase précédente, plus primitive encore, on a pu se contenter de cris modulés, accentués par des interjections sans paroles. Nous verrons bientôt, en étudiant l'esthétique littéraire des Peaux-Rouges, qu'il en a vraiment été ainsi et que la première phase de la poésie mérite le nom d'*interjectionnelle*. Cette phase interjectionnelle est déjà marquée chez les races noires. Au contraire un très important caractère de la primitive esthétique littéraire est très accusé en Mélanésie et en Afrique, c'est le besoin de goûter en commun la jouissance littéraire, telle qu'on la comprend. Les clans Australiens et Hottentots représentent des danses chorales, des opéras-ballets, où tout le monde est acteur; les hommes dansent et miment, les femmes chantent, les vieillards président et dirigent. — Ces mœurs persistent longtemps; elles persistent même alors que le primitif régime républicain et communautaire a cédé la place au régime monarchique. Souvent alors, c'est le chef, le roitelet

de la tribu nègre, qui dirige lui-même les représentations chorégraphiques et lyriques.

Mais, à ce moment, les festivals nationaux ne sont plus qu'une survivance ; ceux qui persistent encore ont souvent un sens mythique ; car la crainte des doubles des morts, le désir de se concilier les esprits forment surtout le fonds mental resté commun à tous les membres du clan asservi.

En même temps la littérature parlée change de forme. La fonction poétique tend à se spécialiser, la facture des compositions se complique, se perfectionne. Tout le monde n'est plus propre à improviser, d'autant plus que la poésie est asservie au despote, que les bardes grossiers sont devenus courtisans et visent surtout à flatter le maître, qui les nourrit, à le charmer par une forme littéraire meilleure. Le chant est le plus souvent encore associé aux paroles, mais il se sépare volontiers de la danse ; car les compositions prennent plus d'ampleur. Presque toujours alors les poésies gardent du passé le goût de la répétition et elles y satisfont par la rime, souvent même la monorime et presque toujours par le refrain.

En même temps, à côté de la littérature de cour il s'en développe une autre, une littérature individuelle. Cette littérature nouvelle est formée de chants, même de récits en prose, où, laissant de côté les dieux, les mythes et les monarques, on relate seulement tel ou tel fait qui a frappé le poète ou le narrateur et est capable d'intéresser ses auditeurs. Les événements de la guerre, les accidents de la chasse, les faits et gestes glorieux ou atroces des roitelets voisins, puis des allégories, des apologues ayant parfois une visée morale ; tels sont les thèmes le plus ordinairement développés par les chanteurs ou conteurs.

Parmi ces petites compositions, nous en trouvons, qui ne manquent ni de grâce, ni d'intelligence ; en somme, elles rappellent beaucoup la littérature populaire des pays civilisés. Plus nous avancerons dans notre enquête ; plus nous monterons dans l'échelle des races, plus cette littérature indivi-

dualiste prendra de l'extension, à côté et en dessous de la poésie officielle, confisquée par les rois et les prêtres.

Notre étude de l'esthétique littéraire chez les races noires nous a donc déjà fourni une somme notable de renseignements précieux. Il nous reste maintenant à interroger les deux types supérieurs de l'humanité, l'homme jaune et l'homme blanc; à voir si leur littérature s'est développée, comme celle du nègre, en quoi elle en peut différer, de combien et comment elle la surpasse.

---

# SECTION DEUXIÈME

# La Littérature des races jaunes

---

## CHAPITRE IV

### La Littérature polynésienne

—

SOMMAIRE

I. *Caractère et intelligence des Polynésiens.* — Analogies entre les primitifs et les enfants. — Extrême mobilité. — Passion de la parure. — Incapacité arithmétique. — Vivacité de la mémoire. — Caractères du langage.

II. *La musique et la danse en Polynésie.* — Musique vocale. — Musique instrumentale. — Musique chorale. — Danses mimiques des hommes. — Danses amoureuses des femmes. — La passion chorégraphique. — Les opéras-ballets. — Les Aréoïs.

III. *Les divers genres littéraires.* — L'homme, animal chanteur. — Les bardes. — Leur grande mémoire. — La classe des trouvères. — Transmission spiritique du talent poétique. — L'amour des métaphores et des comparaisons.

IV. *Les œuvres littéraires.* — Les légendes mythiques et épiques. — Les « Epoques cosmogoniques ». — « Les enfants de Rangui et Papa. » — « La légende de Mahoui. » — « La légende de Taaroa. » — Les chants de guerre. — La Psyché polynésienne. — Les *Sagas* polynésiennes. — La poésie amoureuse. — Les *mumus*. — L'éloquence en Polynésie.

V. *Evolution et valeur de la littérature polynésienne.* — Du général au particulier. — Caractères enfantins. — Légende de la mort du capitaine Cook. — Curiosité relevée.

### I. — *Caractère et intelligence des Polynésiens.*

Dans les chapitres précédents, je me suis efforcé d'esquisser l'esthétique littéraire des races nègres. Envisagées dans leur ensemble, les populations noires représentent le type le plus humble de l'humanité, aussi leur littérature, en général très rudimentaire, ne se développe-t-elle quelque peu que chez

les noirs supérieurs plus ou moins croisés avec les races blanches. La littérature des races mongoliques et mongoloïdes, dont je commence maintenant l'étude, a plus d'ampleur que celle des races noires. Nous l'allons suivre dans les diverses phases de son développement, en allant, comme d'habitude du simple au complexe, du Polynésien au Chinois, après avoir passé par les principaux degrés intermédiaires. Ce chapitre sera consacré tout entier à la littérature polynésienne; mais avant d'aborder l'étude des manifestations esthétiques de cette race, il ne sera pas inutile d'en faire brièvement la psychologie.

En général, et par toute la terre, le caractère des primitifs se rapproche plus ou moins de celui de nos enfants; sur ce point tous les observateurs sont d'accord; mais c'est surtout, quand on l'applique aux insulaires polynésiens que l'observation frappe par sa justesse. En effet, leur mobilité est extrême. Tout les ébranle; tout les agite. Le moindre accident arrivé à l'un des leurs ou même à un étranger les émeut extrêmement; mais l'impression est fugace et meurt, comme elle naît, en un instant. De même que l'enfant, les Polynésiens peuvent rire et pleurer presque simultanément. C'est avec une extrême facilité que coulent leurs larmes : un chef néo-zélandais en répandit parce qu'un matelot anglais avait jeté de la farine sur le plus beau de ses manteaux (1). Sans la moindre hésitation, les Polynésiens sacrifiaient tout pour obtenir un brimborion, un objet de parure : des verroteries, des plumes rouges, des dents de baleine, etc. A une hache, à un outil de charpentier, etc., ils préféraient un ruban, un colifichet (2). Pour avoir des plumes rouges, un chef vint même offrir sa femme au capitaine Cook (3). La plus petite de ces précieuses plumes suffisait à payer le plus gros de leurs porcs (4).

En résumé, les Polynésiens en étaient encore à cette phase

(1) Dumont d'Urville, vol. II, 398.
(2) Marchand, *Hist. univ. voy.*, vol. XV, 420.
(3) Cook (2e voyage), *Hist. univ. voy.*, vol. VIII, 239.
(4) *Ibid.*, 53.

inférieure du développement mental, où l'homme sent beaucoup plus qu'il ne pense. — En même temps leur intelligence, quoique supérieure à celle des nègres primitifs, était bien faible encore. Ainsi, quoique leur numération fût décimale et suffisante pour nombrer des millions, ils ne comptaient guère au-delà de mille et encore avaient-ils besoin de s'aider de tiges de noix de coco, avec lesquelles ils marquaient les dizaines. Une tige plus grande que les autres servait à figurer la centaine. Pourtant une faculté était puissante chez ces grands enfants (1); c'était la mémoire et spécialement la mémoire littéraire. Leurs bardes *(harepo)* pouvaient chanter ou réciter les traditions, les légendes de la race, sans interruption, pendant des nuits entières (2). Mais il est probable que, dans ce cas, l'air, le rythme soutenaient leur mémoire, comme les tiges de cocotier les aidaient à compter.

La langue polynésienne, parlée dans de très nombreux archipels et îles, depuis l'île de Pâques jusqu'à la Nouvelle-Zélande, était extrêmement musicale. Tous les mots commençaient et finissaient par une voyelle (3). Par suite, dans les improvisations poétiques, les rimes naissaient d'elles-mêmes. Aux îles de la Société, les consonnes dures, le K, le V, le G, n'entraient jamais dans la composition des mots. On ne trouvait ces consonnes qu'à la Nouvelle-Zélande, aux Marquises, aux Sandwich, dans l'Archipel dangereux, c'est-à-dire dans les îles habitées par les types les plus énergiques de la race (4). La langue polynésienne était d'ailleurs enfantine; c'est, de tous les idiomes connus, celui où la duplication des syllabes est le plus commune. En outre cette langue était tout à fait impuissante à exprimer les plus simples abstractions, aussi les Polynésiens usaient et abusaient des comparaisons, des métaphores toujours tirées d'objets connus. L'image leur était absolument

(1) Ellis, *Polynesian Researches*, I, 91.
(2) Mœrenhout, *Voy. aux îles*, etc., I, 506.
(3) Mœrenhout, *loc. cit.*, I, 415.
(4) *Ibid.*, I, 406.

nécessaire pour donner un corps à leurs pensées. Ces conditions sont éminemment favorables au développement d'une poésie colorée, mais pauvre d'idées. La poésie polynésienne avait encore un autre caractère d'infériorité enfantine; elle ne se séparait guère de la musique et souvent même s'associait à la danse et à la mimique. Il est donc nécessaire, avant d'aborder l'étude de la littérature proprement dite des Polynésiens, de s'occuper un peu de leur danse et de leur art musical.

## II. — *La musique et la danse en Polynésie.*

La musique polynésienne était surtout vocale. Pourtant les insulaires avaient quelques instruments, mais destinés principalement à faire du bruit. A la Nouvelle-Zélande, les seuls instruments usités étaient une trompe, faite avec un grand coquillage appelé *trompette de Triton*, et un petit sifflet en bois (1). Aux Sandwich, à Taïti, on marquait la mesure avec des sortes de tambours sans membranes, des troncs d'arbres creusés, c'est-à-dire ces *gongs* en bois, que nous avons déjà trouvés en Mélanésie (2).

De la Nouvelle-Zélande à Tonga, on constate une gradation progressive de la musique instrumentale. Les Maoris n'avaient encore que deux ou trois espèces de flûtes rudimentaires et des grandes trompes d'appel en coquillages ou en bois. Ces dernières avaient trois ou quatre pieds de longueur et ne produisaient qu'une sorte de mugissement, de braiement monotone (3). Mais à Taïti, on se servait déjà de flûtes en bambou à deux ou trois trous. Les artistes taïtiens soufflaient dans ces instruments avec une narine et exécutaient ainsi quelques airs très simples, à trois ou quatre notes. Souvent, comme à la

(1) Cook (3e voyage), *Hist. univ. voy.*, VI, 188.
(2) Cook, *loc. cit.*, vol. IX, 356, 411 (3e voyage).
(3) Cook (2e voyage), *loc. cit.*, vol. VII, 332.

Nouvelle-Calédonie, on procédait par demi-tons ou quarts de tons (1).

Les Noukahiviens usaient aussi du *gong* et de la flûte nasale. Fréquemment ils se contentaient, pour marquer la mesure, de transformer leur cage thoracique en tambour; ils appliquaient leur bras gauche sur la poitrine et frappaient violemment avec la paume de la main droite celle de la main gauche. Le thorax servait alors de caisse résonnante (2). Les Noukahiviens n'avaient apporté aucun perfectionnement à la flûte nasale; mais leurs femmes jouaient d'un harmonica en bois, sur les lames duquel elles frappaient avec un petit marteau de *casuarina* (3). A Tonga, où les femmes se contentaient souvent de battre la mesure en faisant claquer leurs doigts, on avait imaginé cependant une sorte de flûte de Pan, composée de 10 à 11 petits roseaux juxtaposés et de longueur inégale; mais les plus longs étaient souvent placés au milieu de l'instrument. Enfin, à Tonga encore, la flûte simple était percée de six trous (4).

Avec de tels instruments, la musique vocale devait forcément prédominer; mais c'était souvent de la musique chorale, chantée par parties (5) et presque toujours dans le mode mineur (6). — Bien souvent aussi la musique et le chant étaient associés à la danse, et ces danses étaient toujours gesticulées, mimées. Les danses polynésiennes, ordinairement d'ensemble, chorales, comme le chant, étaient ou des danses de guerre ou des danses d'amour. Les premières étaient exécutées par les hommes; les secondes par les femmes. A la Nouvelle-Zélande, où la civilisation était restée plus rude, plus primitive, on ne

(1) Cook, *Ibid.*, 385.

(2) Krusenstern, *Hist. univ. voy.*, vol. XVII, 13.

(3) M. Radiguet, *Derniers sauvages*, 190.

(4) Cook (2e voyage), *Hist. univ. voy.*, vol. VIII, 89 et (3e voyage), *Ibid.*, vol. X, 74.

(5) Cook (3e voyage), *loc. cit.*, vol. VI, 188.

(6) Radiguet, *loc. cit.*, 212.

connaissait guère que la danse masculine avec accompagnement de chants guerriers. Les exécutants brandissaient leurs javelots, leurs lances, entrechoquaient leurs *patou-patous*, en chantant un hymne sauvage, le *Pihe*, espèce d'ode adressée aux dieux, aux *eatouas*, quand on leur faisait des offrandes alimentaires sur le champ de bataille (1). Chaque strophe du *Pihe* se terminait par un soupir bruyant, profond et poussé en chœur (2). L'ensemble formait un spectacle saisissant, qui ne manquait pas d'impressionner vivement les spectateurs européens. Le festival du *Pihe* est un parfait spécimen des danses de clan, de ces mimiques, exprimant un sentiment violent et commun à toute la petite communauté.

Aux Sandwich, les divertissements chorégraphiques rappelaient ceux de la Nouvelle-Zélande, mais sous une forme adoucie. C'étaient aussi des danses chorales et viriles, débutant par un chant lent et grave, mais accompagné de gestes, de mouvements, d'attitudes gracieuses (3). Par ce dernier trait, les danses havaïennes se rapprochaient de celles en usage dans les archipels les moins sauvages, ceux où les mœurs avaient beaucoup perdu de leur rudesse. Cet adoucissement du caractère s'accusait bien plus encore dans les danses de femmes, habituellement lascives et accompagnées de chants obscènes (4).

Ces danses féminines et amoureuses étaient aussi usitées à Tonga, concurremment avec des danses masculines, qui frappèrent le capitaine Cook par la justesse et la précision du chant et des mouvements. La mise en scène était simple et charmante. Les ballets s'exécutaient, le soir, à la lueur de flambeaux disposés de distance en distance, sous les cocotiers du rivage, en présence de plusieurs milliers de spectateurs (5).

(1) Dumont d'Urville, *Voy. Astrolabe*, II, 103 et *Pièces justificatives*, 253.
(2) Cook (3e voyage), *Hist. univ. voy.*, vol. VI, 188.
(3) Cook (3e voyage), vol. XI, 275.
(4) Freycinet, *Hist. univ. voy.*, vol. XVIII, 99.
(5) Cook (3e voyage), vol. IX, 414, 362, 368.

Dans ces archipels relativement civilisés, surtout aux Iles de la Société, le chant et la danse jouaient un rôle important dans l'existence sociale. Dès que, au sein d'un groupe d'indigènes, la conversation venait à languir, les assistants, de tout âge, se mettaient à danser ou à chanter des heures durant. Au moindre son du *vivo*, leur flûte nasale, on voyait les insulaires tressaillir; si l'on entonnait un air, une impression de vif plaisir se peignait sur tous les visages et tout le monde marquait la mesure par des mouvements du corps tout entier. Ces joyeuses occupations remplissaient la vie des Polynésiens, qui, toujours en mouvement, toujours occupés de leurs plaisirs, ne connaissaient ni le silence ni la mélancolie (1).

Toutes les occasions de se réunir, fêtes de famille, assemblées publiques, mariages, naissances, inauguration d'un travail, lancement d'une pirogue, étaient des prétextes pour festiner, chanter, danser (2). Aux Marquises, à Tonga, à Taïti, on exécutait souvent, lors de ces réunions, des pantomimes accompagnées de chants. Ces pantomimes venaient de loin, étaient traditionnelles. Chaque île avait les siennes, constituant une sorte de théâtre classique. A Noukahiva, c'était surtout le *Chant du porc* (3). A Taïti, Cook vit représenter une pantomime intitulée « L'enfant vient », où l'on simulait un accouchement (4) et une autre, dont il ne réussit pas à comprendre le sens, mais dans laquelle une princesse, la sœur du roi, jouait avec cinq acteurs masculins (5).

Ces faits ont leur importance pour l'histoire de l'évolution littéraire; car ils vont à l'encontre de l'opinion généralement reçue, suivant laquelle la littérature dramatique serait un genre tard-venu.

Cette existence de fêtes perpétuelles était plus ou moins par-

(1) Mœrenhout, *loc. cit.*, II, 77, 127.
(2) M. Radiguet, *loc. cit.*, 218.
(3) *Ibid.*, 85, 220.
(4) Cook (2e voyage), *Hist. univ. voy.*, vol. VIII, 282.
(5) Cook, *loc. cit.*, vol. VII, 423.

tagée par toute la population, mais elle était surtout réalisée, selon l'idéal polynésien, par la fameuse société des *Aréoïs,* sorte de franc-maçonnerie religieuse et aristocratique, pratiquant, en vertu même de ses statuts, la promiscuité, l'infanticide et voyageant de district en district, d'île en île. Toujours chantant, dansant, parfumés, les Aréoïs étaient partout reçus à bras ouverts. Leur arrivée était toujours le signal d'une explosion de joie, d'une série de divertissements et de spectacles (1). Ces spectacles étaient de deux sortes, tantôt érotiques, tantôt religieux. Les premiers figuraient des aventures d'amour, représentées au vif et jusqu'à l'union sexuelle inclusivement. Dans les spectacles religieux, on figurait avec accompagnement de chants, de danses, de mimique, les grands évènements de la mythologie polynésienne, les exploits des dieux et des héros, la formation du petit univers polynésien (2). Cette confrérie de bardes et de comédiens ambulants comprenait la fleur de l'aristocratie taïtienne. Elle était essentiellement religieuse, puisque, pour l'obtention de certains grades, des accès extatiques étaient obligatoires. Un Taïtien, emmené sur le vaisseau de Cook, se regardait, disait-il, comme l'égal du roi d'Angleterre; car il était *aréoï.* — Encore une fois, j'observerai en passant que l'existence de la société des *aréoïs* suffirait à prouver la contingence de la morale; puis j'aborderai l'étude de la littérature polynésienne proprement dite.

### III. — *Les divers genres littéraires en Polynésie.*

Un écrivain allemand du dernier siècle, Humann, à peu près inconnu en France, a exprimé la pensée suivante : « La poésie est la langue maternelle, commune à tout le genre humain ». En conséquence, disait-il, pour retrouver ses plus nobles inspirations, il faut redescendre aux premiers âges de l'humanité,

(1) Cook (2e voyage), *loc. cit.*, vol. VIII, 276-286.
(2) Mœrenhout, *loc. cit.*, II, 130.

en retrouver la simplicité, la foi enfantine. De son côté, Guillaume de Humboldt, s'efforçant de remonter à l'origine du langage articulé, affirmait que l'homme est, comme beaucoup d'oiseaux, un animal chanteur, que, pour ses organes vocaux, chanter est aussi naturel qu'il l'est à son cerveau de penser, à ses yeux de voir. Dans le premier chapitre de ce livre, j'ai cité un fait, qui vient à l'appui de l'opinion formulée par G. de Humboldt et ce fait a précisément été observé en Polynésie. Rappelons-nous encore que le premier langage de l'enfant est plus chanté et crié que parlé (1), que l'adulte revient lui-même aux exclamations inarticulées, aux lamentations modulées, quand il est dominé par une très forte émotion; enfin que l'accentuation tonique de nos langues est vraisemblablement le dernier écho du langage chanté, dont se servaient les plus lointains ancêtres.

L'étude de la littérature polynésienne est propre à fortifier cette hypothèse d'un très ancien langage modulé, chanté. Comme nous venons de le voir, la passion du chant était encore des plus vives en Polynésie. Dans tous les archipels, on chantait à propos de tout et l'on chantait tout. Le bagage intellectuel de la race, toutes les traditions historiques, toutes les légendes mythologiques se conservaient et se transmettaient dans des compositions, des récits rythmés et presque toujours chantés. A la Nouvelle-Zélande, où la civilisation polynésienne avait conservé son caractère le plus archaïque, la plus grande partie de la journée se passait à chanter soit les traditions ancestrales, les batailles, les victoires, soit des sujets d'actualité (2).

En Polynésie, tout le monde chantait, bien plus tout le monde improvisait; pourtant la fonction, l'aptitude littéraire, s'était déjà spécialisée. Il existait en effet une classe de bardes, de ménestrels errants, faisant métier de musiciens, de chanteurs,

(1) B. Perez, *L'art et la poésie chez l'enfant*, 148.
(2) Dumont d'Urville, *Voy. de l'Astrolabe*, III (Pièces justificatives, 25).

de danseurs dans les fêtes et les festins. — Comme on était partout en régime monarchique et aristocratique, ces troubadours étaient les flagorneurs en titre des chefs ou des personnages éminents; ils en célébraient les hauts faits, les qualités morales et même physiques. Le capitaine Cook rapporte qu'il fut lui-même glorifié dans des chants improvisés; car ces artistes composaient de petits poèmes avec une extrême facilité.

Mais, en dehors de ces chants de circonstance, les trouvères polynésiens avaient un vaste répertoire traditionnel de légendes ou de chansons d'amour (1).

Comme il arrive dans tous les pays où l'écriture est inconnue, la mémoire des Polynésiens était souvent très développée. Celle des bardes de profession *(harepo)* était particulièrement puissante et richement meublée, à ce point que, durant des nuits entières, ils pouvaient, sans interruption, réciter ou plutôt chanter les antiques traditions de leur race. Plus tard, nous retrouverons de ces bardes à mémoire opulente dans l'Irlande celtique.

Dans les petites monarchies polynésiennes, on en était à l'âge des castes; les diverses conditions sociales étaient héréditaires et les trouvères n'échappaient pas à la loi commune. Ils formaient une classe ou caste spéciale, composée de familles artistiques; leurs enfants étaient, dès le premier âge, exercés au métier poétique de leurs parents. Sans doute, tous n'y étaient pas propres, puisqu'il fallait avant tout être doué d'une mémoire plus qu'ordinaire, mais, ceux qui en étaient capables succédaient à leurs auteurs et le cas devait être fréquent, puisque les qualités cultivées et exercées de père en fils finissent souvent par devenir héréditaires. — Pour les Polynésiens, très mal renseignés au sujet de la transmission héréditaire des qualités et des défauts, la mémoire était simplement un don des divinités; mais pourtant ce don pouvait se transmettre à la seule condition que l'enfant réussît à happer au passage l'esprit de son

(1) Mœrenhout, *Voy. aux îles*, etc., I, 411.

père mourant. Par ce procédé, pensaient-ils, un enfant avait chance d'acquérir non seulement la mémoire du défunt, mais tout le trésor littéraire, dont elle avait pu s'enrichir pendant sa vie. Aussi, quand un barde renommé, célèbre par sa profonde connaissance des antiques traditions, était à l'agonie, on avait bien soin d'appliquer sur sa bouche celle de l'enfant destiné à lui succéder. Au moment précis de la mort, le double, le *spiritus*, du père devait, en s'exhalant, être aspiré par l'enfant, se réincarner en lui et le douer, sans plus d'effort, de toute la science paternelle. On recourait à cette naïve pratique, même quand le fils du barde n'était plus un enfant et cela d'ailleurs n'empêchait nullement les artistes d'exercer, jour et nuit, leur mémoire (1); car, en Polynésie, comme ailleurs, la pratique de la vie s'écartait souvent de la théorie religieuse, quand celle-ci contredisait trop effrontément l'expérience de tous les jours.

Nous avons vu, que la langue polynésienne était, à cause de sa douceur, de sa richesse en voyelles, particulièrement propre à la poésie. Mais le côté mélodique n'est qu'une des conditions de la poésie; ce qui en est l'essence même, ce sont les images, les métaphores, etc. Un peuple ou un homme, parlant la plus musicale des langues, ne produirait pas la plus insignifiante composition poétique, s'il pensait algébriquement. Tel n'était point le cas des Polynésiens, qui, comme la plupart des primitifs, étaient rebelles à l'abstraction, avaient en quelque sorte besoin de voir leurs pensées s'incarner; aussi leur donnaient-ils du contour, de la couleur, en les revêtant d'images mentales, qui se traduisaient par des métaphores expressives et toujours justes. Voici quelques exemples de ces figures et ils sont pris dans le langage ordinaire. Ce sont des comparaisons elliptiques, inspirées par des animaux ou des plantes du pays. — « Que le guerrier saisisse son arme et la tienne ferme, comme le *toutouau* ». Le *toutouau* est un gros crabe, dont

(1) Mœrenhout, *loc. cit.*, I, 506.

les pinces ne lâchent prise que si on les brise ou si l'on tue l'animal. — « Que, devant l'ennemi, le guerrier soit ferme, comme le *bouraau* ». Le *bouraau* est un arbre au bois très dur, au tronc flexible, qui, comme le roseau de la fable, plie et ne rompt pas sous l'effort de la tempête. — « Que, pour éviter les pièges de l'ennemi, le guerrier ait l'œil du *toréa* ». Le *toréa* est un petit oiseau du rivage, très docile aux leçons de l'expérience et que l'on ne prend jamais deux fois au même piège. — « Que le guerrier défende son poste avec la fureur et la fermeté de l'*ono* ». L'*ono* est un poisson vorace et redoutable, comme le requin. Il s'embusque dans les passes des récifs et on ne l'en déloge qu'en le tuant (1). Avec de telles locutions si colorées et une langue très musicale, les Polynésiens auraient dû produire des compositions poétiques de premier ordre; mais la mélodie des sons, la couleur des mots, ne suffisent pas encore pour créer des chefs-d'œuvre. En procédant par comparaison métaphorique, comme les Polynésiens, on peut dire que l'harmonie est le vêtement de la poésie, et si, continuant la figure, nous faisons de la poésie une femme, nous pourrons ajouter que l'image est la chair de la poésie; mais, ce n'est pas tout encore, pour que cette chair vive et palpite, elle a besoin d'être pénétrée, baignée par un blastême nourricier, qui, dans notre comparaison, sera l'idée, la pensée. Non pas que cette pensée doive être nécessairement profonde ou sublime. Au contraire la beauté de la forme, de cette forme qui impressionne si fortement nos sens, nos sens intellectuels, nous rend médiocrement exigeants pour le fonds poétique. Encore est-il nécessaire que ce fonds existe et qu'il s'adapte à la tournure de notre esprit. Sous ce rapport, il nous est difficile d'apprécier la poésie polynésienne, œuvre d'une civilisation, pour nous aussi étrangère que pourrait l'être celle des habitants d'une autre planète. En outre, nous ne pouvons étudier que le cadavre de cette poésie, de pauvres et impar-

(1) Mœrenhout, *loc. cit.*, I, 409.

faites traductions en prose plate, sans musique, sans mimique. Ce qui est sûr, c'est qu'au point de vue ethnographique et même philosophique, la poésie polynésienne mérite d'être étudiée.

## IV. — *Les Œuvres littéraires.*

Les compositions littéraires de la Polynésie, celles du moins qui ont pu être recueillies, peuvent se grouper sous trois chefs : Les unes sont des poésies mythologiques; les autres des poésies légendaires ou récits d'antiques exploits, enfin il existe aussi des poésies de circonstance parmi lesquelles les compositions amoureuses tiennent une grande place.

A. On a dit (1) d'une manière générale, que les grands mythes nationaux avaient dû naître tout-à-fait à l'origine des sociétés, durant l'âge du clan communautaire, et l'hypothèse est vraisemblable, d'une part, parce qu'il est généralement impossible de remonter à l'origine des mythes; d'autre part, parce que le régime d'étroite solidarité, auquel est soumis le clan primitif, est tout-à-fait propre à faire adopter avec ferveur telle ou telle imagination mythique, à l'implanter profondément dans les esprits, par suite à en faire une création vivace, qui se transmet docilement de génération en génération. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'en Polynésie la littérature mythique formait le fond des œuvres poétiques et qu'elle était surtout vivante dans la plus archaïque des sociétés polynésiennes, à la Nouvelle-Zélande.

Ces antiques compositions sont cosmogoniques ; elles disent avec une grande naïveté, mais parfois avec une pittoresque noblesse d'expression, comment se formèrent les diverses parties de l'univers, comment naquirent les dieux, quelles ont été leurs aventures, etc. Pour les Néo-Zélandais, ces sujets étaient encore d'un intérêt palpitant ; c'était même l'ha-

(1) Posnett, *Comparative litterature*.

bituel sujet de leurs causeries (1). Voici un échantillon de poésie cosmogonique, qui, par la concision, l'enchaînement des idées rappelle certaines vieilles poésies celtiques :

### LES ÉPOQUES COSMOGONIQUES

*Première période* (Epoque de la pensée).

« De la conception, l'accroissement ; — de l'accroissement, la pensée ; — de la pensée, le souvenir ; — du souvenir, le sentiment intérieur ; — du sentiment intérieur, le désir.

*Deuxième période* (Epoque de la nuit).

La parole devint utile ; — Elle s'unit à la faible lueur ; — Elle produisit la nuit : — la grande nuit, la longue nuit, — la nuit la plus basse, la nuit la plus haute, — la nuit épaisse pour être sentie, la nuit pour être touchée, — la nuit pour ne pas être vue, — la nuit de la mort. — Pendant cette période, il n'y avait pas de lumière ; — le monde n'avait pas d'yeux ».

*Troisième période* (Epoque du jour).

« Du néant, le commencement ; — du néant, l'accroissement ; — du néant, l'abondance, — le pouvoir de croître, — le souffle vivant. — Celui-ci s'unit au vide et produisit : — l'atmosphère, qui est au-dessus de nous, — l'atmosphère, qui flotte au-dessus de la terre. — Le grand firmament supérieur s'unit à la première aube — et produisit la lune. — L'atmosphère d'en haut s'unit à la chaleur — et de là naquit le soleil. — Ils furent lancés, comme les yeux du ciel. — Alors les cieux devinrent clairs : — la première aube, le premier jour, — le milieu du jour, — la flamme du jour du ciel ».

Suivirent trois périodes créatrices ; l'une pour les archipels ; une seconde pour les dieux ; une troisième pour les hommes (2).

(1) A. Lesson, *Les Polynésiens*, t. IV, 272.
(2) A. Lesson, *Les Polynésiens*, t. IV, 267.

Il importe de bien remarquer, que, dans ce chant cosmogonique, tout est animique ; la pensée, le souvenir, la nuit, l'aube, le firmament, l'atmosphère, le néant, etc., etc., sont des personnages divins, exactement comme les dieux helléniques : Chronos, Okéanos, Eros, Aphrodite, etc. Quand le poète dit que le firmament polynésien s'unit à l'aube, ce n'est pas une figure ; il s'agit d'un véritable accouplement, comme celui d'Ouranos et de Gaia, dans la mythologie grecque. Cela étant établi, force est bien de reconnaître que ce petit poème cosmogonique ne le cède en rien aux compositions du même genre, existant chez les races supérieures. La première période où l'on voit la conception engendrer l'accroissement, d'où procède la pensée, d'où procède le souvenir, etc., etc. forme même un enchaînement logique. Par la brièveté des expressions, le vague des idées, l'obscurité énigmatique, l'ensemble du morceau peut soutenir la comparaison avec certains passages du Véda, de la Bible, etc., antiques recueils dont il est de mode d'admirer la sublimité.

Le passage suivant renferme aussi des beautés de même ordre :

« Qu'on ne s'afflige pas, si la terre est couverte d'eau ; — qu'on ne se lamente pas de la longueur du temps. — Le règne de l'océan finira. — La surface de l'eau deviendra raboteuse, — par les terres qui surgiront, par les montagnes qui naîtront, — qui entoureront la mer comme une ceinture, — oui, comme une ceinture autour de la mer. — Tu seras brisée, ô Terre. — Ne te lamente pas. — Oui, toi, même toi, etc., etc. » (1).

Ces poèmes ne traitent que de la cosmogonie générale ; d'autres relatent les légendes ayant trait à la naissance et aux aventures des dieux. De ces légendes particulières, les principales sont celles de Rangui et de Papa, puis celle de Mahoui. Elles méritent de nous arrêter un moment.

(1) A. Lesson, *Les Polynésiens*, IV, 269.

LES ENFANTS DE RANGUI ET DE PAPA

(*Rangui* est le firmament solide; *Papa* est la terre plate).

« Les hommes viennent d'un couple unique..... *Rangui*, le vaste ciel, qui s'étend sur leurs têtes, et *Papa*, la terre immense qui les supporte. — Dans le principe, ces deux êtres, étroitement unis et recouverts par l'obscurité engendraient. Leurs enfants étaient fort nombreux... La continuelle obscurité finit par dégoûter les fils de *Rangui* et de *Papa*. — Alors délibérant, ils dirent : « Faut-il les tuer ou bien les séparer ? » — « Tuons-les, fit *Tou-Matahouenga*, le plus féroce... Tuons-les; c'est le plus sage. » — « Non ! répondit *Tané-Mahouta*, père et dieu des forêts..... séparons-les seulement... Repoussons *Rangui*, le ciel, bien loin, très loin au-dessus de nos têtes. Qu'il nous devienne même étranger ! Mais gardons sous nos pieds *Papa*, la terre, pour qu'elle reste notre bonne mère nourrice..... Cinq frères sur six ont approuvé la séparation. — *Rongo-ma-tané*, père et dieu des aliments cultivés, se lève, le premier, pour éloigner *Rangui* de *Papa*. Vains efforts ! — *Tangaroa*, père et dieu des poissons et reptiles, essaie ensuite. Vains efforts ! — Puis *Haoumia-tiki-tiki*, père et dieu des aliments sauvages. Vains efforts ! — Puis enfin, *Tané-Mahouta*, père et dieu des forêts, des oiseaux, des insectes, etc. — Des bras et des mains il repousse ses père et mère. Vains efforts ! — Alors il s'arrête. Renonce-t-il ? Non ! La tête et le dos à terre (c'est-à-dire sur *Papa*), les pieds au ciel (c'est-à-dire repoussant *Rangui*), l'échine tendue, il raidit les jarrets, s'appuie et pousse ferme et fort, fort et ferme. — « Tu défonces tes parents : tu les déchires ; tu les tues. C'est affreux ! c'est un crime ! ». Ainsi crient, gémissent et se désolent *Rangui* et *Papa*. — Mais *Tané-Mahouta*, ferme et fort, fort et ferme, persiste. Loin, bien loin, très loin, il enfonce *Papa* sous lui. Loin, bien loin, très loin, il repousse le ciel au-dessus. Une fois que *Rangui* et *Papa* furent arrachés l'un

à l'autre, la lumière, les ténèbres, les humains, bref tous les êtres cachés jusqu'alors entre eux devinrent manifestes. — Tel fut l'effet du prodigieux effort de *Tané-Mahouta.* » (1).

Dans mon *Evolution religieuse* j'ai déjà cité en partie ce curieux texte. Au point de vue littéraire, c'est un bel exemple du besoin qu'ont les poètes primitifs de tout vivifier. Le ciel et la terre sont conçus ici, comme un homme et une femme, se tenant étroitement embrassés et engendrant tous les êtres par un accouplement sans fin. Leurs principaux rejetons personnifient à leur tour les grandes catégories d'êtres et de phénomènes naturels : les plantes cultivées, les poissons et reptiles, les plantes alimentaires sauvages, les vents et tempêtes, enfin les forêts *(Tané-Mahouta).* Le dieu des forêts réussit, seul, à séparer le firmament et la terre, évidemment parce qu'il représente la poussée puissante de la croissance dans les arbres forestiers.

Toutes ces images sont donc justes. Sans doute elles sont enfantines, comme l'imagination primitive; mais elles ne manquent pas de grâce. Enfin, d'une manière générale, le mythe de *Rangui* et *Papa* ressemble fort au célèbre mythe hellénique d'*Ouranos* et de *Gaia*, chanté par Hésiode. Est-ce une simple coïncidence? Faut-il y voir l'indice d'une très lointaine communauté d'origine? Ce sont là des questions auxquelles nous ne saurions répondre aujourd'hui. Avant de quitter ce sujet, remarquons encore, combien on a usé dans cette petite composition, d'un procédé commun à nombre de poésies primitives, de la répétition, si chère aux sauvages et aux enfants; puis passons à l'autre grande légende mythique, à celle de Mahoui.

*Légende de Mahoui.* De cette légende, néo-zélandaise comme la précédente, je ne citerai que quelques passages et ne les apprécierai qu'au point de vue littéraire. *Mahoui*,

(1) Foley, *Quatre années en Océanie*, 263 (Légende traduite d'après G. Grey, *Polynesian Mythology*).

personnage mythique, se rattache à une invention précieuse pour des insulaires vivant surtout des produits de la pêche : à l'invention de l'hameçon barbelé (1). Le héros commença par ne dire mot de sa découverte, ce qui lui donnait sur ses frères un avantage considérable. Sur ce fait si simple du perfectionnement d'un engin de pêche, l'imagination des indigènes, aussi peu soucieuse que celle de l'enfant des bornes du possible, s'est donnée libre carrière ; elle a fait de *Mahoui* non plus un simple pêcheur de poissons, mais un pêcheur d'îles. *Mahoui* est un dieu puissant : le soleil lui obéit, à tel point que cet astre, conçu évidemment sous une forme humaine, s'étant un jour retiré aux Iles de la Société, *Mahoui*, en ce moment aux îles Sandwich, fit une large enjambée, une enjambée divine, qui le porta à Taïti, où il n'eut pas de peine à réduire à l'obéissance le dieu de lumière, qui revint docilement à Havaï (2).

Quant à la pêche miraculeuse de *Mahoui*, il en existe différents récits poétiques. Voici une première version : « *Mahoui* va lancer sa pirogue. Il est assis dans le fond. L'hameçon pend du côté droit, attaché à sa ligne avec des tresses de cheveux et, cette ligne et l'hameçon qu'il tient à la main, il les laisse descendre dans la profondeur... Il élève les pivots ; il élève la terre, cette merveille des pouvoirs de Taaroa ! Déjà vient la base. Déjà il sent le poids énorme... La terre vient. Il la tient... cette terre encore perdue dans l'immensité. Elle est prise à son hameçon. *Mahoui* s'est assuré ce grand poisson, nageant dans l'espace et qu'il peut maintenant diriger à volonté. » (3). La mention du dieu *Taaroa*, qui est faite dans cette version, indique que le poème est originaire des Iles de la Société. Voici, sur le même sujet, une autre petite poésie. Celle-ci est néo-zélandaise et elle a une allure bien plus vivante :

(1) A. Lesson, *Les Polynésiens*, IV, 297.
(2) Mœrenhout, *loc. cit.*, I, 419.
(3) *Ibid.*

« Souffle doucement de Ouakaroua, — Souffle doucement de Maoukaki. — Ma ligne tire droit ; — Ma ligne tire fort ; — Ma ligne a été prise. — C'est pris ; c'est venu ; — La terre est acquise, — La terre est dans la main, — La terre tant désirée, — La gloire de *Mahoui*, — La grande terre, — Pour laquelle il alla à la mer. — La gloire est prise ». (1). Ce dernier petit chant peut être considéré, comme un modèle typique de belle poésie primitive. Pas de préambule. On entre immédiatement dans l'action. Les incidents, les divers moments de l'aventure se suivent, se précipitent, sans la moindre transition. Tout est mis au présent. Tout se passe en un instant et est raconté en un débit coupé, rapide ; c'est que le poète s'est incarné dans le personnage de son héros ; il en ressent les émotions ; il halète avec lui ; il parle, comme le dieu a dû parler.

Avant de quitter la poésie cosmogonique des Polynésiens, je veux citer encore la légende de Taaroa. C'était le dieu principal à Taïti et à Havaï ; mais il était connu dans les autres archipels sous des noms un peu différents : Tangaloa, à Tonga ; Tagaloa, à Samoa ; Tanaloa aux Sandwich (2). Voici le début du poème de Taaroa, recueilli à Taïti par l'auteur du plus précieux ouvrage, que nous possédions sur la Polynésie (3). Néanmoins il importe de bien noter que le poème fut *écrit,* dans Taïti devenue protestante, sous la dictée d'un vieux prêtre, dernier représentant d'une famille sacerdotale, mais converti au christianisme.

### LA LÉGENDE COSMOGONIQUE DE TAAROA

« Il était : Taaroa était son nom. Il se tenait dans le vide. Point de terre, point de ciel, point d'hommes. Taaroa appelle au nord, rien ne répond ; il appelle à l'ouest, rien ne répond ; il appelle au sud, rien ne répond. Seul existant, il se changea en

(1) A. Lesson, *Les Polynésiens*, IV, 299.
(2) *Ibid.*, II, 331.
(3) Mœrenhout, *loc. cit.*, I, 384, 419.

l'univers. Les pivots sont Taaroa; les rochers sont Taaroa; les sables sont Taaroa : c'est ainsi que lui-même s'est nommé. » — « Taaroa est la clarté; il est le germe; il est la base; il est l'incorruptible, le fort, qui créa l'univers, l'univers grand et sacré, l'œuf de Taaroa. C'est lui qui lui imprime le mouvement et en règle l'harmonie. »

— « Vous, pivots! Vous, rochers! Vous, sables! — Nous sommes. — « Venez vous qui devez former cette terre. » Il les presse; il les presse encore; mais ces matières ne veulent pas s'unir. Alors, de sa main droite il lance les sept cieux, pour en former la première base et la lumière est créée; l'obscurité n'existe plus. Tout se voit : l'intérieur de la terre brille. Le dieu est ravi en extase à la vue de l'immensité. L'immobilité a cessé; le mouvement existe. La fonction des messagers est remplie; l'orateur s'est acquitté de sa mission. Les pivots sont fixés; les rochers sont en place; les sables sont posés. Les cieux tournent; les cieux se sont élevés; la mer comble les profondeurs : l'univers est créé. » etc., etc.

Sans doute il serait imprudent de considérer ce morceau de poésie mythique, comme une exacte traduction des croyances indigènes. Le poète, le *harepo*, qui l'a dicté, s'est laissé convertir au christianisme et avait beaucoup fréquenté les blancs. On sent courir dans ce poème un souffle de panthéisme indien, qu'on ne trouve nulle part dans les autres poésies mythiques de la race, dont le fond est beaucoup plus enfantin. Mais nous n'avons ici à apprécier que l'œuvre littéraire et celle-là a bien conservé, quant à la forme, le cachet primitif. Quand le poète nous parle de « l'univers », nous voyons bien qu'il exprime une idée européenne. Ses compatriotes ne connaissaient guère d'autre univers que leur archipel. Evidemment on a fondu ensemble des traditions polynésiennes et des mythes venus d'ailleurs. Taaroa est devenu une sorte de Jahveh; mais la peinture, que l'on nous donne, de la création est pleine de couleur, d'inspiration; elle ne le cède certainement pas en beauté littéraire à certains passages bibliques, que l'on nous

a dressés à admirer. A ce titre, elle mérite toute notre attention.

*Légendes non religieuses. Chants de guerre.* La poésie cosmogonique tenait une grande place dans la littérature polynésienne ; mais elle n'excluait pas plusieurs autres genres. Les Polynésiens se chantaient un grand nombre de légendes; les unes encore mythiques se rattachaient parfois à l'histoire des dieux ; les autres, que l'on peut qualifier d'historiques ou d'héroïques, racontaient tantôt les exploits des guerriers d'autrefois, tantôt les migrations des ancêtres.

L'un de ces récits nous apprend comment Mahoui, encore enfant, mais lassé de manger ses aliments crus, déroba le feu dans un volcan de l'*Havaiki* (Havaï), après avoir coupé le cou à son aïeule, qui prétendait l'en empêcher (1). — Une autre légende, une légende des Marquises, raconte l'origine des rats. Ces animaux naquirent, au nombre de quarante, d'une belle princesse noukahivienne, laquelle avait, la nuit, des rendez-vous amoureux avec un soi-disant chef, originaire de Taïti. Jamais elle ne voyait son amant, parce que, comme l'Amour, dans la légende de Psyché, il se retirait avant le jour. Un matin pourtant, elle parvint à le retenir en cachant sa ceinture ; puis au lever du jour, elle réussit enfin à le voir ; c'était un gros rat, etc., etc. (2). — Les légendes de ce genre n'ont guère d'intérêt, sauf qu'elles attestent, chez les insulaires polynésiens, l'existence d'une vive imagination, d'un grand besoin de fictions.

Au contraire les légendes historiques sont curieuses. On les peut comparer aux *Sagas* des Scandinaves. Il en est une, qui rapporte, avec force détails, lesquels certainement ne sont pas tous imaginaires, la venue des Polynésiens à la Nouvelle-Zélande. — A la suite de discordes civiles, une migration est décidée. Les Polynésiens, grands navigateurs, avaient l'habi-

(1) A. Lesson. *Les Polynésiens*, II, 212.
(2) A. Lesson, *Les Polynésiens*, II, 226.

tude d'expédier ainsi des flotilles s'en allant à l'aventure. Dans ce cas particulier, l'expédition partit d'une île appelée Havaïki (peut-être Havaï). On construisit un certain nombre de doubles pirogues, ayant chacune un nom particulier. On embarqua des semences de patates douces, des fruits de *karaka*, des gourdes, des *taro*, des rats, des perroquets, des chiens, du fard rouge, etc. Ensuite tous les canots mirent à la voile ensemble et un vieux chef leur cria : « Partez en paix, et quand vous serez arrivés, ne faites pas comme le dieu *Tu*, le dieu de la guerre. Partez et restez en paix avec tout le monde. Laissez la guerre et les querelles derrière vous. » (1).

La flottille d'Havaïki atterrit à la Nouvelle-Zélande, quand les arbres étaient en fleurs, dans la belle saison. En débarquant, les émigrants prièrent et firent des offrandes, pour se concilier l'esprit de l'île ou de la baie. Voici le texte d'une de ces prières : « J'arrive ; une terre inconnue est sous mes pieds. J'arrive. Un nouveau ciel est sur ma tête ; — J'arrive à cette terre — Lieu de séjour pour moi. — O Esprit de la terre, l'étranger t'offre humblement son cœur et des aliments. » (2). Après cette cérémonie propitiatoire, les voyageurs se dispersèrent dans leur nouvelle patrie.

Une autre légende paraît se rapporter à l'arrivée d'immigrants, peut-être Néo-Zélandais, à Havaï. On décrit d'abord une catastrophe, qui a motivé le départ : « Les vastes forêts de *Tapa-pala* ont été brûlées ; — le précipice même a été embrasé. — La terre de *Toua-Ehu* était solitaire. — L'oiseau se perchait sur les rocs d'*Ohara-hara*. — Durant huit nuits, durant huit jours, — ceux qui cultivent furent essouflés, fatigués de planter les herbes, succombant sous le soleil. — Autour d'eux, ils regardaient avec inquiétude, etc. » — Puis vient un élan d'adoration vers l'île, qui servit de refuge : « O Touaï, ô Touaï, sois chérie ! — Terre au milieu de la

(1) A. Lesson, *Les Polynésiens*, IV, 331.
(2) A. Lesson, *Les Polynésiens*, IV, 332.

mer, — qui reposes paisiblement au sein des ondes — et tourne ton visage aux vents agréables, etc. »..... « La mer était la route pour arriver à la plage sablonneuse de *Taïmou;* — Le sentier était caché; — *Kiro-ea* était caché par la tempête. — Pélé réside à Kiro-ea, — Dans le volcan, et se nourrit de flammes ». (1). — Pélé étant la grande déesse volcanique d'Havaï, il est vraisemblable qu'il s'agit bien d'une immigration aux îles Sandwich.

A ces spécimens de littérature nationale, en Polynésie, il faut encore ajouter le chant de guerre, les *Ngeris*. Chaque tribu avait son hymne de guerre, sa *Marseillaise*. Voici un de ces chants recueilli à la Nouvelle-Zélande : « Quand vous voulez que votre valeur s'emporte, — quand vous voulez que votre valeur soit forte, — Approchez votre nez de celui de vos enfants (Dites-leur adieu). — .....Comme un haut sommet de montagne, — Le brave se montre. — Ils cèdent! Ils cèdent! — O Renommée! » (2). — Jusqu'ici tous les chants, que j'ai cités, appartiennent à la littérature collective des clans et tribus. Il existe pourtant des compositions plus personnelles, des poésies de circonstance. Pour la plupart, ce sont des poésies féminines, des poésies amoureuses et elles ont une tout autre allure que les précédentes.

*Poésie amoureuse*. Voici une plainte amoureuse, qui se chantait dans les représentations des Aréoïs : « Vous, légères brises du sud et de l'est, qui vous unissez pour vous jouer et vous caresser au-dessus de ma tête; hâtez-vous de courir ensemble à l'autre île. Vous y trouverez celui qui m'a abandonnée, assis à l'ombre de son arbre favori. Dites-lui, que vous m'avez vue en pleurs à cause de son absence ». (3). — Ces chants d'amour, recueillis pour la plupart à Taïti, la Nouvelle Cythère de Bougainville, sont souvent de nuance

(1) A. Lesson, *Les Polynésiens*, II, 185 (Traduction d'Ellis).
(2) A. Lesson, *Les Polynésiens*, IV, 375.
(3) Mœrenhout, *Voy. aux îles*, I, 413.

moins discrète ; le cynisme le plus effronté ne leur répugne pas. Ordinairement ce sont des *mumus*, c'est-à-dire des improvisations de jeunes femmes ou de jeunes filles ; or, les Taïtiennes ne connaissaient pas la pudeur. Pour terminer, je citerai le commencement de deux de ces odes d'amour sauvage, le commencement seulement ; car le reste pourrait à peine se traduire en latin. Voici le premier de ces *mumus*, il a été improvisé à Noukahiva par une jeune fille, évidemment très expérimentée. — « Oui certainement j'aime les *Farani* (Français) ; J'aime surtout les chefs, qui disent « oui » — et se couchent sous la même couverture avec les femmes. — Seuls, les mauvais chefs battent les femmes. — Les *Farani* des navires ne s'unissent à elles qu'en battant des mains. — « Enlève le vêtement qui couvre ta poitrine, ô femme, etc., etc. » (1). Enfin, voici le début d'une autre petite élégie amoureuse : « Ne t'en vas pas au loin ; — car je serai bientôt morte. *E hu ro tie !* (Exclamation joyeuse.) — Quand je serai morte, — tu viendras prendre ma bague. *E hu ro tie !* — Sois contente. Voici venir l'homme qui t'aime. *E hu ro tie !* — Je me promenais, quand j'ai entendu ta voix trompeuse. *E hu ro tie !*..... — Je t'ai attendu si longtemps que le soleil était couché, etc., etc., *E hu ro tie !* » (2). — Les premiers vers de ce *mumu* sont dans une note sentimentale, qui ne déparerait pas l'une de nos poésies européennes. La fin est trop grossière pour être citée, mais il faut se souvenir que les Polynésiens étaient encore de grands enfants qui pratiquaient sans honte le libre amour.

Pourtant, si les Polynésiennes tenaient en très haute estime l'amour sensuel, elles n'étaient pas tout-à-fait incapables de l'ennoblir en y mettant un peu de sentiment, comme le prouve une autre de ces petites compositions, que je veux citer encore : — « O mon bien-aimé, mon esprit est troublé main-

(1) A. Lesson, *Les Polynésiens*, II, 251.
(2) *Ibid.*, 359.

tenant; il ne peut s'apaiser; il est, comme l'eau fraîche, et s'agite pour trouver le calme. Moi, je suis comme la branche que le vent a brisée; elle est tombée à terre et ne pourra plus se rattacher au tronc qui la portait. Tu es parti pour ne plus revenir. Ton visage m'a été caché et je ne le verrai plus. Tu étais, comme la liane que j'avais fixée près de ma porte; ses racines s'enfonçaient au loin dans la terre. Mon corps voudrait te rejoindre, mais il cherche vainement à se transplanter; il se brise et tombe comme la pierre, qui roule jusqu'au fond de la mer immense. O mon ami, tel est mon amour; il est lié à moi comme ma propre vie. — Salut à toi; ô mon petit ami bien aimé, au nom du vrai Dieu, en Jésus le Messie, le roi de la paix ». (1).

Cette petite épître plaintive est remarquable par le nombre et le choix des comparaisons; elle ne manque pas non plus de délicatesse. — Un couplet papeïtien, qui sera vraiment ma dernière citation, a encore plus de couleur et de charme : — « La fleur des collines répand son parfum sans avoir de but; — l'oiseau qui chante ne sait point, si on l'entendra. — Ainsi ta beauté, sans que tu y songes, s'exhale de toi, comme un parfum. » (2). — Ces morceaux, de genre si divers, suffisent à donner une idée de la littérature poétique des Polynésiens; mais, avant de l'apprécier, il me faut dire quelques mots de l'éloquence des insulaires, de leur genre oratoire.

*L'éloquence en Polynésie.* L'art de parler était fort prisé en Polynésie, au moins autant que le courage. Pour faire l'éloge de leurs anciens chefs, les Polynésiens ne vantaient pas leur puissance, ou leur intrépidité, mais leur éloquence : « C'était un homme, qui parlait bien ! » (3). Ce goût du bien dire tenait à la constitution politique même. On vivait cependant

(1) Jurien de la Gravière. *Voyage de la corvette la Bayonnaise dans les mers de la Chine*, t. II, 353.

(2) *Ibid.*, 354.

(3) Mœrenhout, *loc. cit.*, I, 411.

sous le régime de la petite monarchie barbare. A la base de la société, tremblait une masse servile ; au sommet trônait un chef despotique, mais un chef féodal, obligé de compter avec ses vassaux aristocratiques, les chefs inférieurs, dont il avait absolument besoin dans ses guerres et que sans cesse il lui fallait convaincre. L'art de la parole était donc de première utilité, aussi les Polynésiens avaient-ils des maîtres de rhétorique, des écoles où l'on enseignait l'éloquence (1). Cet art même ne suffisait pas ; il fallait y joindre de l'érudition, la connaissance des chants, des légendes formant la littérature nationale, et de ce fond tirer des citations pour orner ses discours (2). A la parole on joignait l'action oratoire, le geste, un maintien convenable. Souvent l'orateur agitait une arme en parlant (3). Les discours étaient très fleuris, pleins de métaphores et de comparaisons. En voici un échantillon. C'est un chef, qui reproche aux Européens de vouloir changer en un moment la civilisation polynésienne : « Vous attendez de nous plus qu'il n'est raisonnable d'attendre d'un peuple dans notre état. Elevés dans des coutumes et usages contraires aux vôtres, il ne nous est pas facile de rompre avec eux. Voyez ces cocotiers sur nos rivages. Enracinés par le temps, ils résistent aux vents et aux tempêtes ; vainement la mer les bat sans trêve depuis bien des années ; ils ne succomberont qu'à la longue, quand le temps et les flots auront détruit leurs dernières racines. Il en est de même de nous. Nos coutumes et nos vices, fortement enracinés, ne peuvent être détruits que peu à peu ; ce sera seulement à la longue que, semblables à nos cocotiers, ils tomberont et seront enlevés » (4). — Ce morceau oratoire ne manque pas de grâce ; mais il est très primitif en ce sens, qu'il procède non en accumulant des arguments serrés, raisonnés, mais par simple analogie, par comparaison

(1) Mœrenhout, *loc. cit.*
(2) A. Lesson, *Les Polynésiens*, IV, 307.
(3) Dumont d'Urville, *Voy. de l'Astrolabe* (Pièces justificatives), 332.
(4) Mœrenhout, *Voy. aux îles*, etc., I, 407.

entre des êtres et des choses absolument dissemblables. C'est l'habituelle manière de raisonner des primitifs et même des civilisés, dont l'esprit est resté trop jeune, au-dessous de la maturité.

### V. — *L'Évolution et la valeur de la littérature polynésienne.*

Des littératures primitives, que nous avons jusqu'ici étudiées, celle des Polynésiens est certainement la plus intéressante. En outre, comme elle varie plus ou moins en vertu de la ségrégation insulaire, chaque archipel a sa physionomie littéraire, adaptée à un âge particulier de la civilisation polynésienne. Parmi ces archipels, le plus archaïque était celui de la Nouvelle-Zélande, aussi sa littérature portait la marque des origines; elle tenait encore au stade du clan républicain. C'est pourquoi cette littérature était surtout consacrée à des sujets d'intérêt général, à la cosmogonie, à la mythologie, aux chants de guerre. Au contraire, dans les Iles de la Société, notablement plus civilisées, mais où le pouvoir monarchique était plus complètement institué ainsi que la propriété individuelle, il existait une littérature à la fois plus amollie et plus particulariste. On y composait plus volontiers des pièces de circonstance et l'on y cultivait même la poésie amoureuse, où les femmes surtout se délectaient. Entre ces deux extrêmes, les autres archipels s'échelonnaient, se rapprochant tantôt de la Nouvelle-Zélande, tantôt de Taïti. On peut donc dire qu'en Polynésie, la littérature avait évolué en allant du général au particulier. En poursuivant notre enquête, nous verrons que cette marche est la plus ordinaire.

Si maintenant nous considérons, en général, l'esthétique littéraire des Polynésiens, nous pourrons essayer d'en déterminer la valeur au point de vue de la forme et du fond. Au cours de cette exposition, j'ai, à diverses reprises, fait remarquer combien cette littérature est à bien des égards enfantine.

Elle use et abuse des répétitions; elle n'a en aucune façon le sens du possible et de l'impossible; même elle ne s'en soucie pas. Le dieu Rangui pêche tranquillement des îles avec un hameçon de nacre; Mahoui passe d'une enjambée de Havaï à Taïti, etc., etc. Les poètes polynésiens n'observent pas; ils ne voient que la superficie des choses; les plus lointaines analogies leur suffisent pour assimiler les êtres et objets les plus dissemblables. Un chant havaïen, qui raconte la mort du capitaine Cook, décrit ainsi les navires anglais et leur équipage : « La nuit diminuait et j'aperçus..... deux forêts flottantes (la *Résolution* et la *Discovery*)..... De près ces îles ressemblaient à de très grandes maisons sur l'eau, mais elles avaient des arbres droits et sans feuilles. Sur ces îles se trouvaient des Dieux bien différents de nous; ils mangeaient et buvaient du sang; ils jetaient à l'eau, après l'avoir dépouillée de chair, une peau verte et épaisse (pastèque de Monterey). D'autres soufflaient le feu et la fumée par la bouche et les narines. Tous avaient le visage d'une blancheur éblouissante et leurs yeux étaient étincelants. Plusieurs peaux de différentes couleurs enveloppaient leurs corps. Ils avaient des trous dans leurs flancs (des poches) et y plongeaient les mains. Dans ces mêmes trous, ils mettaient beaucoup de choses et semblaient pleins de trésors, etc. » (1). Ce passage contient presque autant d'illusions grossières que de mots : Les navires sont des îles ; leurs mâts, des vaisseaux ; les matelots sont des dieux et le vin, qu'ils boivent, du sang; la pipe est un engin à souffler de la flamme ; les habits sont des peaux, etc., et pourtant il ne s'agit pas d'une œuvre d'imagination, mais d'un simple récit fait par un témoin oculaire.

Au point de vue des sujets favoris, la curieuse prédominance des thèmes cosmogoniques et mythologiques atteste, chez ces grands enfants, une curiosité relevée, que nous n'avons pas encore trouvée à ce degré. Les Polynésiens ne regardaient

(1) De Varigny, *Quatorze ans aux îles Sandwich.*

pas la nature avec la stupide insouciance des races tout-à-fait inférieures, asservies aux seuls besoins nutritifs ; ils désiraient déjà fouiller dans le passé, connaître les causes. Sans doute ils ne trouvaient jamais ces causes et se contentaient de conceptions naïves, d'explications puériles; mais enfin le seul fait de chercher les origines constitue déjà une supériorité mentale.

---

# CHAPITRE V

## La Littérature de l'Amérique sauvage

—

SOMMAIRE

I. *La littérature des Américains indigènes.* — Trois groupes littéraires. — Gradation littéraire. — Esthétique littéraire des Fuégiens et des Indiens de l'Amérique du Sud.

II. *L'esthétique littéraire des Indiens peaux-rouges.* — A. *La danse.* — Danses sociales et mimiques. — Ballets avec chant. — Danses de guerre. — Danse du buffle, etc. — B. *La musique.* — Instruments de musique. — Chœurs. — Sérénades. — C. *Littérature proprement dite.* — Langage mimique. — Langage figuré.

III. *L'éloquence des Peaux-Rouges* — Orateurs d'office. — Orateurs féminins. — Eloquence politique. — Les *colliers* mnémoniques. — Eloquence métaphorique. — Exemples.

IV. *Chants, contes, légendes.* — Chants interjectionnels. — Chants nationaux. — Absence de métrique. — Chants de mort. — Chants religieux. — Chants de guerre. — Un chant de mort. — Chants d'amour. — Une berceuse. — Chants descriptifs. — Légendes. — Légendes cosmogoniques.

V. *L'évolution littéraire des Américains sauvages.*

### I. — *La Littérature des Américains sauvages.*

Dans notre course rapide à travers la littérature du genre humain, force nous est bien de procéder à grands traits, en nous bornant à prendre la fleur de ce vaste sujet. La littérature de l'Amérique indigène se divisera donc pour nous en trois sections : la littérature des Indiens sauvages de l'Amérique du Sud et des Peaux-Rouges ; celle des Esquimaux ; celle des anciens empires barbares de l'Amérique centrale. Dans ce chapitre, j'étudierai seulement la littérature des Indiens sauvages, que l'on peut considérer comme réellement américains. Quant aux Esquimaux qui sont évidemment des immigrants asiatiques, je joindrai plus loin leur étude à celle des Mongols

et Mongoloïdes d'Asie. Enfin les grands empires disparus de l'Amérique centrale, le Mexique et le Pérou, feront le sujet du prochain chapitre.

Parmi les indigènes sauvages de l'Amérique, les Peaux-Rouges tiennent le premier rang; leur très intéressante littérature va nous occuper pendant la plus grande partie de ce chapitre, mais je ne puis passer tout-à-fait sous silence les nombreuses tribus sauvages disséminées sur le vaste continent américain et n'ayant avec les Peaux-Rouges que des rapports extrêmement lointains ou douteux. Cette population, d'ordinaire nettement inférieure en développement aux Peaux-Rouges, nous représente des stades d'évolution plus primitifs et par cela même intéressants à signaler.

Les indigènes de la Terre de Feu, les Pécherais ou Fuégiens, sont très voisins encore de l'état bestial et peuvent être regardés comme assez analogues à l'homme américain primitif. Par leur langue, ils sont parents des Patagons, des Araucans, des Puelches (1). Le goût de la parure forme le plus clair de leur esthétique. Ils se peignent le corps, se chargent de coquillages, se coiffent de plumes, afin de se faire beaux (2). Les Fuégiens n'auraient pas encore de danses (3), mais peut-être l'observation des voyageurs a-t-elle été sur ce point insuffisante. Ils n'ont point d'instrument de musique, mais souvent ils chantent et leurs airs, ordinairement gais, sont toujours en mineur. Chez eux, la parole s'est à peine encore mariée au chant, puisqu'en chantant ils se contentent de répéter indéfiniment un seul mot, parfois même une seule syllabe. Aussi n'ont-ils rien produit qu'on puisse appeler poésie ou littérature; pourtant leur langage est imagé comme celui de tous les primitifs et des enfants (4).

Nous savons peu de chose de la littérature sauvage dans le

(1) A. D'Orbigny, *l'Homme américain*, I, 416.
(2) *Ibid.*, I, 414. — Cook (2e voyage), *Hist. univ. voy.*, vol. IX, 66.
(3) Hyades, *Bull. Soc. d'Anthropologie*, 330 (1887).
(4) *Ibid.*, 330.

reste de l'Amérique méridionale, si ce n'est que le goût de la musique y est extrêmement vif. Les instruments indiens sont des flûtes et des tambours. Chez les Moxos, ces flûtes primitives ont parfois six pieds de long. Tous, Moxos, Chiquitos, Chiriguanos, etc., ont un goût déterminé pour la musique et la danse. Les Chiquitos sont tous musiciens nés et passent leur vie à composer des airs et des chants (1). Quand Christophe Colomb débarqua à Cuba, les insulaires furent émerveillés du bruit des sonnettes; sans hésiter ils donnaient des lingots d'or en échange de ces mélodieux instruments et croyaient avoir fait un excellent marché (2). On pourrait citer des faits du même genre observés chez toutes les peuplades de l'Amérique méridionale. Mais j'ai hâte de me transporter chez les Peaux-Rouges, qui sont beaucoup mieux connus et beaucoup plus intéressants.

## II. — *L'Esthétique littéraire des Indiens peaux-rouges.*

Si les Indiens peaux-rouges ont été soigneusement étudiés, c'est qu'ils méritent de l'être. Supérieurs aux Indiens de l'Amérique méridionale, ils doivent provenir d'un mélange entre les mongoloïdes américains et des immigrants de race blanche, partis de l'Europe. Moralement et intellectuellement, les Peaux-Rouges nous représentent l'élite de l'Amérique sauvage; aussi leur littérature est-elle, comme nous l'allons voir, relativement riche; mais cette littérature est encore, pour une large part, chantée et même associée à la danse. Elle a en outre un caractère particulier, c'est d'être une littérature de clan, de clan primitif et républicain : aussi est-elle, dans ce qu'elle a d'essentiel, collective.

A. *La danse.* Ce caractère collectif est surtout frappant dans

(1) A. D'Orbigny, *l'Homme américain*, II, 164, 231. — P. Mantegazza, *Rio de la Plata*, 429.

(2) *Hist. univ. voy.*, t. XXXVIII, 112.

la danse, invariablement accompagnée d'un chant choral et toujours mimique. Chez les Peaux-Rouges, la danse est un moyen d'expression des plus sérieux et on l'associe à tous les actes importants de la vie sociale. C'est plus qu'un divertissement, c'est une fonction et les femmes n'y prennent jamais part; pourtant les Abénakis permettaient à leurs femmes de danser entre elles, mais après les hommes et loin de leurs regards (1).

Pour les Peaux-Rouges, la danse est une occupation sérieuse, une cérémonie; aussi ont-ils des danses de guerre, des danses diplomatiques, des danses de chasse publique, des danses mythologiques, des danses pour les moissons, pour les morts, pour les naissances, pour les mariages, etc. (2). Enfin ils ont aussi des danses qu'on peut appeler privées : des danses médicales et des danses pour se divertir (3).

Des danses nationales, celle du *calumet* est la plus célèbre et elle a été souvent décrite par les vieux chroniqueurs. On ne célèbre la danse du calumet que pour des motifs d'importance : pour conclure la paix, préluder à une guerre, faire honneur à une tribu invitée ou à un personnage considérable. L'été, la fête se donne en plein air, à l'ombre des arbres et sur une grande natte de jonc, où l'on place d'abord le *manitou* du danseur principal (Serpent, oiseau, pieu, etc.) (4). Des choristes désignés à l'avance occupent la place la plus honorable. Le protogoniste prend respectueusement le calumet, le promène, le fait voir à l'assemblée, le présente au soleil, l'approche de la bouche des assistants, le tout en cadence et à la manière de nos danseurs de ballet. C'est la première scène de la représentation (5). Puis des jeunes gens en costume de guerre, la tête ornée de plumes et, tenant d'autres plumes à

(1) Domenech, *Voy. pittor. dans les déserts du Nouveau-Monde*, 431.
(2) Domenech, *loc. cit.*, 431. — Robertson, *Amérique*, IV.
(3) Charlevoix, *Hist. Nouvelle France* (voyage), t. V, 442.
(4) Lafitau, *Mœurs des Amériquains*, IV, 42.
(5) *Ibid.*, IV, 43.

la main en guise d'éventails, dansent autour du calumet sacré (1); ou bien l'on simule un combat singulier entre un guerrier armé d'un arc, d'une hache et un adversaire, qui a pour toute arme ce calumet sacré. On attaque, on fuit, on frappe, on pare, toujours en mesure, à pas comptés et au bruit des tambours (2). Telle est, avec des variantes suivant les tribus, la danse du calumet, que l'on peut appeler nationale. C'est une danse chorale et pantomimique. Toutes les danses des Peaux-Rouges ont ce même caractère.

Dans la *danse de guerre*, le chef de la tribu, tout barbouillé de vermillon, entonne un chant que le tambour et la crécelle accompagnent. Ce chant est répété par les choristes. A des intervalles de quelques minutes, le chef s'arrête et pousse son cri de guerre (3). Dans ce ballet guerrier, les paroles chantées s'accordent avec la mimique. En voici un échantillon :

« Ecoutez ma voix, vous, oiseaux de combat! — Je vous prépare un festin qui vous engraissera; — Je vous vois traverser les lignes ennemies; je vous imiterai. — J'envie votre vitesse ailée; — J'envie la vengeance de vos serres. — Je rassemble mes amis; — Je suis votre vol. — Oh! vous, jeunes gens, qui êtes des guerriers, — donnez cours à votre fureur sur le champ de bataille. » (4).

Ce petit chant féroce rappelle fort les sauvages poésies des Scandinaves; c'est un hurlement de bête fauve. Comme complément de la danse de guerre, le chef, toujours dansant, frappe de son casse-tête un poteau et chacun des guerriers, qui se sont engagés à le suivre dans une expédition, fait de même (5).

Aujourd'hui encore, au Nouveau-Mexique, la danse dite *de la flèche* est une peinture scénique de la guerre, quoiqu'on y admette des femmes. On simule un combat, des scalps, etc.;

(1) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 437.
(2) Lafitau, *loc. cit.*, IV, 44.
(3) Posnett, *Comp. litter.*, 119.
(4) Schoolcraft, *Ind. Tribes in United States*, II, 60.
(5) Lafitau, *loc. cit.*, III, 172.

enfin une décharge générale des armes à feu clôt la cérémonie (1).

*La danse de la découverte* est aussi une représentation mimée des incidents de la guerre. Un seul danseur figure le départ des guerriers, la marche, les campements, la fureur guerrière (2).

*La danse du buffle*, danse chorale, se compose de rondes, où chacun est muni de ses armes et de son bouclier (3). Dans les danses de chasse, les danseurs revêtent souvent la peau de l'animal qu'ils veulent tuer; ils marchent à quatre pattes, imitent son allure, par exemple, celle du cerf qui broute en se tenant sur ses gardes (4). S'agit-il des buffles? on simule la mort des animaux. Comme les danseurs fatigués sont aussitôt remplacés par d'autres, la cérémonie peut durer indéfiniment, des semaines entières (5).

Ces grandes danses sont des danses sociales; elles intéressent tous les membres du clan; mais il y a des danses plus particulières, par exemple, celles qu'ordonnent les sorciers, les hommes-médecines, pour la guérison des maladies. Ce sont aussi des rondes accompagnées de musique (6).

Ces danses mimiques, ces ballets avec chant, nous montrent un parfait modèle de la littérature primitive, de la littérature du clan. Elles sont en usage au début des sociétés, quand l'unité sociale est encore un petit groupe communautaire où tout est à tous et où il n'y a guère de place pour la littérature individuelle.

B. *La musique*. Quoique, chez les Peaux-Rouges, la musique soit le plus souvent associée à la danse, je ne saurais me dispenser d'en parler en particulier. Cette musique est vocale ou instrumentale. Les instruments sont simples et leur rôle est

(1) Posnett, *loc. cit.*, 119.
(2) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 439.
(3) *Ibid.*, 441.
(4) Vancouver, *Hist. univ. voy.*, vol. XIV, 363.
(5) Schoolcraft, III, 487.
(6) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 442.

tout à fait éclipsé par celui du chant. Ces instruments sont des tambours, des crécelles, sorte de poches en cuir de buffle remplies de petites pierres, et des flûtes ou fifres. Pas de flûte de Pan, ni de guitare, comme il y en avait au Pérou (1). Les chants sont ordinairement des chœurs et les chanteurs les accompagnent de gestes expressifs (2). Les airs sont habituellement lents, graves et la mesure y est toujours très exactement observée (3). La voix des femmes est souvent d'une grande douceur et elles ont en général beaucoup de dispositions pour la musique (4). Il n'y a pas à s'en étonner. Nous savons en effet que les aptitudes musicales sont *sui generis* et n'ont aucun rapport nécessaire avec le développement intellectuel.

La littérature chorale des clans américains n'exclut pas tout-à-fait certaines manifestations littéraires et musicales purement individuelles. Par exemple, il est fréquent chez les Peaux-Rouges, que les jeunes gens donnent des sérénades aux jeunes filles, qu'ils désirent épouser. L'amoureux débute par un air de flûte, puis il chante un petit morceau de sa composition. Le style de la chanson est ordinairement très figuré, très fleuri. L'amant compare les charmes et attraits de sa belle aux parfums des fleurs, au cristal des sources, aux arbres, aux rives verdoyantes des fleuves, etc. (5). Si la littérature individuelle existe aujourd'hui dans les clans Peaux-Rouges, c'est que la rigidité de leur organisation a déjà fléchi; c'est que l'individu commence à s'affranchir du despotisme communautaire. Néanmoins la littérature importante est encore chorale et sociale.

C. *Littérature proprement dite*. C'est cette littérature proprement dite, la littérature parlée, qu'il nous faut maintenant étudier. Elle se compose d'une foule de petites littératures

(1) Domenech, *loc. cit.*, 406, 407.
(2) Cook (3e voyage), *Hist. univ. voy.*, vol. X, 358.
(3) *Ibid.*, 390.
(4) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 124.
(5) Domenech, *loc. cit.*, 412.

locales; car chaque tribu presque a son idiome particulier, assez différent de celui de ses voisins pour que des tribus, ayant même *totem*, c'est-à-dire une commune origine, ne puissent pas se comprendre en parlant et soient obligées de recourir au langage des signes, dont j'ai dit quelques mots dans ma première leçon et qui joue un rôle important dans les relations entre les tribus (1). Si le langage verbal n'a pu s'unifier chez les Indiens, il n'en a pas été de même de celui des signes, qui s'est perfectionné et est devenu la langue internationale, une langue précise, que l'on comprend de l'Alaska à Mexico et même dans l'Amérique du sud. Chaque tribu a d'abord un geste spécial pour désigner son nom : les Têtes-plates placent leur main sur la tête; les Crow (corneille) imitent le bruit que fait un oiseau en volant; les Nez-percés indiquent leur nez, etc., etc. Il y a des gestes convenus pour signifier le feu, l'eau, le commerce, etc., en résumé tout un vocabulaire mimique (2). Quant au langage parlé des Peaux-Rouges, il a les caractères communs aux idiomes primitifs; il est pauvre pour exprimer les idées abstraites ou générales, mais riche en expressions colorées. Les Indiens parlent couramment le langage figuré, symbolique, métaphorique, dont nous n'usons plus guère, si ce n'est dans la poésie ou la littérature fleurie. Chacun de leurs noms d'hommes ou de femmes renferme une comparaison prise dans la nature. En voici quelques échantillons :

| *Noms d'hommes.* | *Noms de femmes.* |
|---|---|
| Quatre Ours. | Bouton de rose. |
| Loup trompeur. | Fleur penchée. |
| Buffle blanc. | Saule pleureur. |
| Ours rouge. | Herbe parfumée. |
| Tête d'élan. | Cristal de roche. |
| Fiente de cheval. | Nuée blanche. |
| Fumier qui court. | Biche nageant. |
| Mains sanglantes. | Etoile polaire. |
| | Pure fontaine. |

(1) James, *Expedition to the Rocky mountains*, III, 52.
(2) Bancroft, *Native races of the pacific states*, III, 556.

Le second gouverneur du Canada d'autrefois, du Canada français (1), s'appelait Montmagny. Les Indiens, qui se firent expliquer ce nom, l'acceptèrent avec empressement en le traduisant par « *Ononthio* », grande montagne, et ils continuèrent à donner ce nom d'Ononthio à tous les gouverneurs généraux qui succédèrent au chevalier de Montmagny (2).

Les idées les plus simples s'expriment chez les Peaux-Rouges en un style imagé, qui pour nous est de la rhétorique. Voici, à titre d'exemples, quelques locutions :

« Un nuage noir s'élève à l'horizon », c'est-à-dire « la guerre est menaçante ». — « Le sentier est déjà obstrué », = « La guerre est commencée » ; — « Enterrer le tomahawk (la hache) » = « Conclure la paix » ; — « Vous avez parlé des lèvres, non du cœur » = « Vous avez voulu me tromper » ; — « Vous avez bouché mes oreilles » = « Vous m'avez fait un secret » ; — « N'écoutez pas le chant des oiseaux », = « Ne croyez pas aux contes, que l'on vous fait ». « — Allumer le feu du conseil » = « Se réunir pour discuter » ; — « Ne laissez pas l'herbe croître dans le sentier de la guerre », c'est-à-dire « Poussez la guerre avec vigueur. » (3).

De pareilles formes de langage, un tel amour de la couleur, un tel besoin de vêtir, d'orner les idées les plus simples sont des conditions éminemment favorables à la composition littéraire, aussi les petites œuvres littéraires des Peaux-Rouges ne sont pas sans mérite, même pour nous qui en sommes réduits à les lire dans des traductions souvent imparfaites et toujours décolorées. Nous allons donc examiner successivement les divers genres littéraires cultivés par les Peaux-Rouges. Mais, parmi ces genres, il en est un où, à leur manière, ils ont excellé et celui-là est plus accessible à notre appréciation. Je veux parler du genre oratoire, sur lequel nous devons nous arrêter quelques instants.

(1) Domenech, *loc. cit.*, 339.
(2) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 436.
(3) Domenech, *loc. cit.*, 392.

## III. — *L'Eloquence des Peaux-Rouges.*

On peut affirmer, que c'est dans le clan primitif, le clan républicain, qu'est née l'éloquence, puisque, chaque jour, il y fallait débattre en commum des questions d'intérêt général. En suivant l'évolution politique des sociétés, on voit en effet l'art oratoire, du moins l'éloquence politique, décliner au fur et à mesure des progrès du régime monarchique. D'abord et pendant un temps plus ou moins long, les roitelets et rois barbares tolèrent les représentations et les discours. Puis, quand leur pouvoir est solidement établi, ils ferment la bouche aux discoureurs. Dès lors il ne s'agit plus de parler, mais seulement d'écouter et d'obéir.

Les clans peaux-rouges étaient bien loin encore de cette période d'asservissement. Presque tous vivaient en plein régime républicain, aussi pratiquaient-ils largement l'art oratoire. La fonction s'était même spécialisée. Chaque village avait son orateur en titre, parlant toujours bien et ordinairement chargé de représenter son groupe dans les conseils publics et les assemblées générales (1). La fonction de ces orateurs consistait à rendre compte des affaires, qui avaient été agitées dans les conseils secrets, à faire connaître le résultat de toutes les délibérations et à porter la parole avec autorité au nom du village ou de la nation, c'est-à-dire de la tribu (2). Quand l'orateur agissait ainsi, comme délégué des siens, il n'était pas abandonné à lui-même. Des acolytes, désignés à cet effet, se tenaient à ses côtés pour veiller à ce qu'il dît exactement les choses convenues et les dît en ordre, au besoin pour lui rafraîchir la mémoire. Ces aides avaient soin de remplir leur mission de concours et de surveillance décemment, discrètement et sans interrompre l'orateur, un peu

(1) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 398.
(2) Lafitau, *loc. cit.*, II, 181.

comme les souffleurs de nos théâtres secourent « la mémoire troublée » des acteurs (1).

Ces orateurs politiques étaient les orateurs des hommes ; mais les femmes avaient aussi les leurs et c'était le plus souvent une femme, sauf quand il s'agissait de figurer dans une ambassade ou dans les assemblées des nations (2). L'éloquence des Peaux-Rouges ne se déployait guère en effet que pour des sujets politiques. Pourtant il existait aussi des harangueurs sacrés, prenant la parole pendant les sacrifices aux *manitous*, surtout au *kitchi-manitou*, au soleil, auquel ils adressaient des discours, en lui offrant des pipes chargées de tabac et tout allumées (3).

Le talent oratoire des Peaux-Rouges a souvent excité l'admiration des Européens. Leurs discours ont en effet de la noblesse, de la concision et de la couleur. Jamais ils ne parlent qu'après avoir longtemps médité et préparé leur oraison. Chose remarquable, quoique le langage des signes soit habituel à tous les Indiens de l'Amérique du Nord, les orateurs peaux-rouges s'abstiennent entièrement de gestes. Il semble que l'extrême attention qu'ils apportent à leurs paroles, paralyse, *inhibe*, les mouvements réflexes de leurs membres (4). La parole, seule, leur suffit et elle a toujours un accent convaincu ; ils paraissent réellement pénétrés de ce qu'ils disent. Un des caractères de leur éloquence lui est commun avec la poésie sauvage ; c'est l'habitude des redites. Ainsi il leur arrive souvent de répéter une phrase huit ou dix fois ; tant ils craignent de ne pas être compris (5). Leur langage est très fleuri. Ils aiment les belles phrases, les images frappantes. Tout en étant très pathéti-

(1) Lafitau, *loc. cit.*, II, 182.
(2) *Ibid.*, II, 183.
(3) Lahontan, *Voyages dans l'Amérique septentrionale*, II, 139.
(4) Charlevoix, *loc. cit.*, VI, 6.
(5) H. Faraud, *Dix-huit ans chez les sauvages*, 259.

ques, les orateurs ne manquent pas d'habileté et ils ont la répartie prompte (1).

Dans les assemblées réunies pour une affaire d'importance, les discours étaient nombreux et souvent fort longs, aussi, pour ne point perdre le fil de leur argumentation, les orateurs recouraient à des moyens mnémoniques, ordinairement à des *colliers* composés de grains tirés des coquillages appelés *porcelaines (Concha venerea* ou *cytherea).* Avec ces grains disposés sur des lanières d'environ un pied de longueur, on formait des bandeaux à six ou sept rangs. Les grains étaient peints différemment suivant les cas, en rouge, par exemple s'il s'agissait de guerre. Les orateurs se munissaient d'autant de *colliers*, qu'il y avait de propositions principales, de points, dans leur discours et, après chaque période, ils déposaient solennellement un de ces colliers, parfois sur une corde tendue entre deux piquets. En déposant chaque collier, l'orateur disait : « ce *collier* contient ma parole », comme s'il incorporait son idée, dans l'objet qui la lui avait rappelée (2).

La tournure métaphorique, qui était naturelle aux Peaux-Rouges, comme à tous les primitifs, donnait souvent à leurs pensées un vêtement coloré, quelque chose de vivant. Ces figures de langage, qui pour nous sont reléguées dans la poésie ou la rhétorique, étaient ordinaires aux Peaux-Rouges, même les plus vulgaires. Un Outaouais, très ivrogne et fort mal converti, à qui l'on demandait, de quoi, selon lui, devait être composée l'eau-de-vie, répondit que c'était « un extrait de langues et de cœurs; car, disait-il, quand j'en ai bu, je ne crains rien et je parle à merveille ». Un Indien converti disait à un missionnaire qu'auparavant leurs ancêtres ne disaient que des sottises, parce que « Dieu ne leur avait pas

(1) Charlevoix, *loc. cit.*, VI, 6. — Domenech, *loc. cit.*, 395. — Charlevoix, *Hist. Nouv. France*, I, 411. — *Journal de voyage*, 309. — Lahoutan, *loc. cit.*, I, 59-65.

(2) Charlevoix, *loc. cit.*, VI, 8.

encore donné sa pensée à manger ». (1). Un orateur indien répondant à une allocution dictée par un ancien gouverneur français du Canada, commençait ainsi : « Ecoute mes paroles, Ononthio ; ma voix court vers ton oreille » (2). Un chef de la tribu des Puants répondit à un général américain, qui venait lui demander la cession du territoire laissé à ses Indiens, par un éloquent discours, dont je citerai quelques extraits :

« On nous disait, qu'on ne nous inquiéterait plus sur les terres où nous nous retirions..... et moi, simple enfant de la nature, qui n'ai qu'une langue, je croyais à la sincérité de ces promesses... Mon frère, tu es mon ami ; dis à notre Grand Père qu'avant de prendre le chemin d'un nouvel exil, ses enfants ont besoin de faire une halte plus longue : l'arbre qu'on transplanterait sans cesse, ne tarderait pas à périr » (3).

Malgré le triste sort de la race, malgré son déclin rapide devant les empiétements et la brutalité des immigrants de race européenne, l'éloquence imagée des Peaux-Rouges a survécu et survit encore. J'en citerai deux exemples récents : En 1872, douze tribus indiennes, comptant parmi les plus civilisées, se confédérèrent pour fonder un état agricole, à la mode des Européens. La direction fut donnée par la tribu des Cherokis, la plus éclairée, qui rassembla ces débris, parmi lesquels ceux des Natchez. Les Indiens se mirent résolument à l'œuvre et consacrèrent, rien que pour une taxe des écoles, la somme relativement énorme de 700.000 francs. Puis les délégués des tribus se réunirent pour arrêter la législation fondamentale de la confédération ; mais les représentants de la tribu Cheroki, qui pourtant avait depuis longtemps des écoles et même des journaux, demandèrent qu'il ne fût pas rédigé de constitution écrite :

« Nous devons, dirent-ils, nous occuper à graver les institutions dans le cœur de nos concitoyens ; celles-là seulement sont durables. Quant à

(1) H. Faraud, *loc. cit.*, 2[illegible].
(2) Lahontan, *loc. cit.*, I, 61.
(3) Domenech, *loc. cit.*, 306, 307.

les inscrire sur du papier, autant vaudrait les confier à l'écorce de l'arbre. Le chêne de la forêt croît tous les ans et il change d'écorce, chaque année. Il en est de même de la nation indienne. Il n'y a que deux choses qui ne passent point : l'esprit de l'homme et le cœur du chêne. Tenons-nous en à l'esprit, si nous voulons vivre et durer » (1).

En résumé, les Cherokis croyaient à la lente influence de l'éducation et ils n'avaient aucune confiance dans la vertu magique des constitutions improvisées. Pour des demi-sauvages, ce n'est pas mal raisonné. Voilà le premier de mes exemples.

Pour clore maintenant cette petite étude sur l'éloquence peau-rouge, je citerai presque en entier un discours prononcé par un chef célèbre, *Sitting-Bull*, le Taureau Assis, qui a péri dans une récente révolte des Sioux. Battu autrefois, par les soldats américains, dans une première insurrection, *Sitting-Bull* dut se réfugier au Canada avec les débris de sa petite troupe, quelques centaines d'Indiens, à cheval comme lui, mais exténués et d'aspect absolument misérable. A la frontière canadienne, les fugitifs furent reçus par un major anglais accompagné d'une escorte militaire. Arrivé près des Anglais, le Taureau assis renouvela exactement la scène de la reddition de Vercingétorix, telle qu'elle nous est racontée par Plutarque et Jules César. Se détachant des siens, il fit au galop plusieurs fois le tour du détachement anglais, puis, s'arrêtant en face du major, il poussa un cri de détresse, un cri déchirant, lugubre, jeta aux pieds de l'officier son fusil, son revolver, son bouclier, descendit de cheval, fit trois pas en avant et, en Français, car il avait été élevé par les jésuites du Canada, il prononça le discours suivant :

### DISCOURS DE SITTING-BULL.

« Qui je suis? Un pauvre Indien. Je n'ai plus d'autre ami que la Grand'Mère (la reine Victoria), d'autre espoir que le Grand Esprit..... Mon cœur est lourd. — Nous avons été un grand peuple. Maintenant ma nation est faible. Les mains des Bostons (Américains) sont contre

(1) *Le Temps*, nº du 30 août 1872.

nous. Quel mal avons-nous fait?..... Le Grand Esprit nous a placés dans l'Ouest pour quelque dessein, non pour être chassés comme des loups ou pendus à des arbres..... Les Bostons se disent civilisés; ils nous appellent des sauvages! Mais leurs crimes sont à faire frémir..... Les Bostons sont rouges du sang de mes pauvres enfants... Ils disent qu'ils adorent Dieu, comme nous! Le Dieu est juste. Il a en horreur le meurtre et le vol..... J'ai confiance qu'il m'aidera à frapper les Bostons; Je ne dis pas demain ou les jours suivants, mais quelque jour avant que je meure. Je demande cela au Grand Esprit à chaque aurore. Souvent je voudrais être sous terre à dormir avec mes enfants morts..... Quand j'étais de l'autre côté de la frontière, mes sommeils étaient terribles, mes songes sanglants. Des pensées funèbres parfois me tenaient éveillé, me faisaient tressaillir. — Les agents sont des démons. Ils faisaient boire à mon peuple de l'eau de feu. Les pauvres Indiens perdaient la raison et rien n'empêchait les agents de les voler. Alors, si j'essayais de défendre mon peuple, le Grand Père (le président des Etats-Unis) envoyait ses soldats qui nous tuaient. Sans doute il était trompé par les agents et les révérends..... Je ne puis croire que le Grand Père soutienne les assassins. Plusieurs fois on m'a fait parler en conseil avec les officiers du Grand Père et j'ai entendu bien des paroles mensongères..... Je n'ai plus confiance dans les Bostons. Je ne puis que leur faire la guerre. Je sais que nous sommes faibles. Sans doute ils nous tueront jusqu'au dernier. Alors mieux vaut tomber en braves. Si nous devons céder nos territoires aux Faces Pâles, si c'est la volonté du Grand Esprit, soit! Mais le Grand Esprit est un bon père. Il n'a pas commandé que notre peuple, devenu faible, soit mis à mort, comme les bêtes venimeuses. C'est tout » (1).

Ce discours a été recueilli, aussitôt que prononcé, par un Français, témoin de la scène. Il est donc absolument authentique et il n'est certainement pas fait pour donner une mauvaise idée du caractère et de l'intelligence de son auteur.

## IV. — *Chants, Légendes, Contes, etc.*

Les Peaux-Rouges ont une littérature chantée et une littérature parlée : de la poésie et de la prose. Les chants sont ordinairement des récitatifs en mineur, des espèces de com-

(1) *Le Figaro* (Supplément du 17 janvier 1891).

plaintes monotones, impossibles à traduire littéralement (1). Dans les poésies, le vers existe à peine, puisqu'il n'a ordinairement ni rime, ni allitération, ni quantité, par même d'accent et d'assonances. Aussi les Indiens usent et abusent de la répétition. Le texte des compositions varie souvent suivant le caprice du chanteur. Presque toujours le chant est coupé par un refrain, qui fréquemment est purement interjectionnel et totalement dépourvu de sens. Bien plus même, nombre de chants tout entiers n'ont pas de sens : ils ne se composent que d'interjections. Si le chant a précédé la parole articulée, ces chants interjectionnels sont de parfaits spécimens de cette poésie encore animale, qu'on peut appeler la poésie de l'anthropopithèque (2). La chanson de guerre des Iroquois est un chant de ce genre (3).

D'habitude, le refrain est repris par le chœur des assistants. Dans les chants avec paroles, le sens est souvent incomplet ; les mots employés ne sont guère que des moyens mnémoniques destinés à réveiller dans l'esprit des auditeurs les faits et détails d'une histoire très connue (4). Ordinairement les chants sont exécutés devant un auditoire nombreux, qui ne cesse de marquer la mesure par une interjection, un *hé* (5).

Les chants publics, nationaux, représentant la poésie du clan, sont des chants de guerre, des chants de mort, des chants religieux. Les derniers, les chants religieux, sont incohérents ; les couplets n'en sont pas liés ; mais on ne les chante que durant une danse ou une cérémonie et la mimique des acteurs vient au secours des mots (6). Il est des tribus, les Schohnies, par exemple, qui ont des chants sacrés, tradition-

(1) Domenech, *loc. cit.*, 413.
(2) Brinton, *Annual Report of the Numismatic and Antiquarian society of Philadelphia*, 1887.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.* — Charlevoix, *loc. cit.*, V, 337.
(5) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 123.
(6) Domenech, *loc cit.*, 415.

nels, conservés depuis un lointain passé, des chants, qu'on apprend en secret et que l'on chante seulement une ou deux fois, chaque année (1).

La guerre s'accompagnait aussi de chants de diverse nature. Le chef qui entreprenait de faire une expédition, « de lever la hache », invitait les hommes de son clan à un grand festin ; il les recevait armé, après s'être peint ou noirci le visage et la poitrine ; puis il chantait, avant d'offrir le festin aux *manitous*, auxquels il adressait une prière (2). La campagne commencée, quand on campait sur la lisière du territoire ennemi, les guerriers qui avaient eu certains rêves, entonnaient leur chanson de mort, en y mélangeant, à mots couverts, le récits de leurs songes. Si les auditeurs ne réussissaient pas à deviner le sens de ces chants obscurs, les chanteurs avaient le droit de renoncer à l'expédition et de rentrer chez eux (3).

L'absence de métrique dans la poésie indienne rendait l'improvisation très facile, puisqu'il suffisait de parler en suivaut un air donné. C'était surtout dans les chants de mort, que les Peaux-Rouges donnaient libre carrière à leur imagination poétique. Les prisonniers de guerre chantaient pendant toute leur captivité, constamment, nuit et jour (4) ; ils chantaient surtout, le jour de leur supplice et jusqu'à leur dernier soupir. Dans ces improvisations funèbres, l'Indien peau-rouge faisait entrer tout ce qui pouvait rehausser sa gloire et celle de sa nation, tout ce qui pouvait aussi ravaler et irriter ses bourreaux. Il vantait ses hauts faits et ceux des siens ; il racontait les tortures jadis infligées par lui à certains compagnons, amis et parents de ses tourmenteurs. Il menaçait ceux-ci de la vengeance des siens, se raillait de leurs impuissants efforts pour le faire souffrir, les insultait, etc. (5).

(1) Brinton, *loc. cit.*
(2) Lafitau, *loc. cit.*, III, 172.
(3) Charlevoix, *loc. cit.*, V, 349.
(4) Lahontan, *loc. cit.*, I, 118. — Lafitau, *loc. cit*, IV, 9.
(5) Lafitau, *loc. cit.*, IV, 10.

Au Brésil, les Indiens, qui avaient, comme les Peaux-Rouges, la coutume de torturer leurs captifs, étaient, de plus, cannibales, aussi le guerrier torturé ne manquait-il pas, entre autres bravades, de se vanter de ses exploits anthropophagiques. Montaigne rapporte le résumé d'un de ces couplets :

« Qu'ils viennent hardiment trestous et s'assemblent pour dîner de luy (chantait le supplicié); car ils mangeront quant et quant leurs pères et leurs ayeulx, qui ont servi d'aliment et de nourriture à son corps : ces muscles, dit-il, cette chair et ces veines, ce sont les vostres, pauvres fols que vous estes : vous ne recognoissez pas que la substance des membres de vos ancestres s'y tient encore; sauourez les bien ; vous y trouverez le goust de vostre propre chair. » (1).

Les Peaux-Rouges, quand les Européens les ont connus, n'étaient plus guère cannibales ; mais leurs ancêtres l'avaient été et avaient sûrement chanté ce que rapporte l'auteur des *Essais*.

En dehors de ces chants de guerre, de mort, de religion, il y a des chansons de circonstance, par exemple, des improvisations, où, le soir, près du feu du campement, on retrace les péripéties de la journée. Le poète de la troupe improvise la musique et les couplets, après chacun desquels tout l'auditoire reprend le premier ou les deux premiers vers, en guise de refrain (2). A en croire le père Charlevoix, au siècle dernier, les Peaux-Rouges n'avaient pas encore de chansons d'amour. Ils en ont maintenant et j'en citerai tout-à-l'heure un spécimen.

En dehors de la poésie chantée, les Peaux-Rouges ont des légendes et des traditions, qui sans doute peuvent revêtir la forme poétique, mais qui peuvent aussi se raconter simplement, durant les veillées autour du feu. De ces légendes les unes sont cosmogoniques ; d'autres, en assez grand nombre, parlent d'un déluge universel. Il en est qui relatent les combats des ancêtres avec des monstres, des géants ou les migra-

(1) Montaigne, I, 25.
(2) Domenech, *loc. cit.*, 414.

tions des antiques tribus, enfin les rapports des indigènes avec les blancs. Beaucoup d'autres contes ne sauraient rentrer dans ces catégories et sont des œuvres de pure imagination. Je citerai des échantillons de ces divers genres littéraires, en laissant de côté seulement les chansons et refrains presque dénués de sens et composés de quelques paroles répétées machinalement (1). Voici cette petite anthologie peau-rouge.

### A. *Chants religieux.*

Les chants, qui accompagnent les grandes danses religieuses, sont un peu plus compliqués que les autres, mais fort simples encore. Chez les Navajos, le *Chant de la montagne*, que l'on ne communique pas volontiers aux étrangers, se compose de courtes phrases répétées plusieurs fois de suite. Des hommes, presque nus, chantent ces phrases en courant autour d'un grand feu, tantôt avec des torches, tantôt sans torches. Voici un extrait de ce chant :

« Thouah ! Thouah ! — C'est la voix d'en haut, — la voix du tonnerre. — Dans le sombre nuage, — elle résonne et résonne encore. — Thouah ! Thouah ! » — « La voix qui embellit la terre ! — La voix d'en bas, — La voix de la sauterelle, — parmi les plantes, — résonne et résonne encore — La voix qui embellit la terre. » (2).

Il s'agit évidemment ici de croyances mythiques relatives au tonnerre, au feu, au soleil ; mais la plupart des couplets de cette longue chanson sont insignifiants.

### B. *Chants de guerre et de mort.*

Les chants de guerre ne manquent pas d'une certaine couleur poétique, mais ils respirent une férocité absolument animale :

(1) 322. — Brinton, *Annual Report of the numismatic and antiquarian Society of Philadelphia.* 1887.

(2) Powell, *Smithsonian Institution*, 1883-1884, p. 459.

« Ecoutez mes cris, oiseaux de guerre; je vous prépare un festin! — Oh ! que n'ai-je les ailes de l'aigle pour fondre sur mes ennemis! — Je partage l'impatience cruelle de ses griffes; je suivrai son vol. — J'ai consacré mon corps à l'esprit des combats, je moisis dans l'inaction. » — « Comme l'aigle de guerre, je traverserai les lignes de mes ennemis; — mon tomahawk et ma lance s'abreuveront de leur sang. — Voyez, mes amis, ce qui flotte devant ma cabane : — Ce sont les chevelures des vaincus, que j'ai tués. — O vous, jeunes guerriers, regardez avec fureur le champ de bataille. — Courez, frappez, tuez; c'est le jour de la vengeance. » (1).

A vrai dire, ce chant et tous ceux du même genre sont des rugissements de bêtes fauves. Je ne puis malheureusement citer aucun chant de mort de guerrier; car ces improvisations funèbres, toujours prononcées devant des bourreaux, qu'elles bravent, ne sont pas habituellement conservées (2). Mais voici une chanson funèbre d'un autre genre; car la chanson de mort n'était pas spéciale aux prisonniers de guerre. Celle-ci fut composée par une jeune femme, qui, ayant été abandonnée par son mari, s'embarqua sur un canot avec son jeune enfant et se laissa entraîner dans les chûtes de Saint-Antoine :

« C'était lui, que j'aimais avec tout l'amour de mon cœur. — ..........Mon cœur était attaché à mon époux et, pour moi, mon amour avait plus de prix que le monde entier. — Mais il m'a quittée pour une autre et maintenant la vie m'est devenue un insupportable fardeau. — Mon enfant est aussi pour mon cœur une source de chagrin. Il lui ressemble tant !..... J'ai élevé ma voix vers le maître de la vie. Je lui ai demandé de reprendre cette vie, qu'il m'avait donnée. Je n'en veux plus. — Je vais sur le courant, qui m'emporte et va satisfaire mes désirs et ma prière. — Je vois l'eau qui écume, qui bouillonne. Elle sera mon linceul. — J'entends les profonds murmures du gouffre ; c'est ma chanson funèbre. Adieu! Adieu! »

En admettant même que ce chant ait été traduit avec un peu de complaisance, il exprime des sentiments très délicats, un désespoir à la fois profond et résigné, au total des sentiments, qui n'ont rien du tout de sauvage.

(1) *Chant de guerre Ojibbiway*, publié par Domenech, *loc. cit.*, 419.
(2) Domenech, *loc. cit.*, 422. — *Ibid.*, 423.

Il n'est d'ailleurs pas rare de trouver, dans les chants d'amour des Peaux-Rouges, la peinture de sentiments recherchés, qui feraient honneur à des civilisés.

## C. *Chansons sentimentales.*

Voici une petite chanson sentimentale, communiquée par une jeune indienne aztèque et qui exprime des sentiments presque trop raffinés :

« As-tu été absent ou non ? Je ne le sais. — Avec toi je me couche; avec toi je me lève. — Dans mes songes, tu es près de moi. — Si mes boucles d'oreille tremblent, — je comprends; C'est toi, qui t'agites dans mon cœur. » (1).

Voici maintenant une sérénade chantée à sa belle par un amant Chippiouais. On y remarque une progression savamment graduée dans les prétentions de l'amoureux.

« Je veux entrer dans la demeure d'une personne ; -- Dans la demeure d'*une* personne, je veux entrer. — Dans *ta* demeure sombre ma chérie, — *Quelque nuit* j'entrerai, j'entrerai. — *Une nuit* de cette saison, ma chérie, — Dans ta demeure sombre j'entrerai. — *Cette nuit* même, ma chérie, — Dans ta demeure sombre j'entrerai. » (2).

Voici un autre petit chant, qui a plus de couleur locale. L'amant déclare à sa maîtresse, qu'il a des pouvoirs magiques, auxquels elle essaierait vainement de résister.

« Œil-de-Colombe, écoute le son de ma flûte ; — Entends la voix de mes chansons : C'est ma voix. — Ne rougis pas. Toutes tes pensées me sont connues. — J'ai mon bouclier magique ; tu ne pourras fuir. — Je t'attirerai toujours à moi, quand même tu serais — dans une île éloignée au-delà des grands lacs..... Ne me fuis pas ; J'irai te chercher jusque dans les nuages. — Ma *médecine* est bonne ; quand je veux, elle attire — l'abondance soit du ciel, soit de la terre. — Le Grand Esprit est pour moi, ma fiancée ; — Entends la voix de mes chansons : c'est ma voix. » (3).

(1) Brinton, *Annual Report of the numismatic and antiquarian Society of Philadelphia.* 1887.

(2) *Ibid.*

(3) Domenech, *loc. cit.*, 413.

Pour clore la série de ces chansons sentimentales, je citerai encore une berceuse indienne. On la chante, pendant que le berceau de l'enfant est suspendu soit à une branche, soit à une poutre.

« Balance, balance-toi, joli berceau; — Roule, roule, vague aérienne. — Dors, dors, petit enfant, dors. — Petit chéri, tu es l'amour de ta mère. — Dors, dors, mon enfant, dors, dors, dors. — Joli berceau, balance-toi, balance-toi; — Balance mon enfant près de moi. — Petit amour chéri, ne pleure pas; — Ta mère veille sur toi. — Roule, roule, vague aérienne; — Balance mon enfant, qui dort. — Sa mère est là qui veille, — Pour qu'il ne soit pas seul. — Vogue dans l'air, joli berceau; — Vogue, vogue, petit enfant. » (1).

Sûrement les auteurs de ces petites poésies comptent dans l'élite de leur race; mais néanmoins ce ne sont que des sauvages et les plus grossiers des blancs les méprisent très fort.

Un grand nombre de chants et légendes des Peaux-Rouges personnifient, en les vivifiant, tel ou tel phénomène naturel. Voici un petit chant où l'hiver est devenu un esprit :

« Enveloppé de son manteau de neige, vois l'esprit blanc, — Combien, du haut du ciel, il oppresse notre souffle. — Sourdement et froidement sur la terre gelée — L'esprit blanc nous oppresse; il nous glace durement. — Hélas! Vous êtes si froid, cessez, cessez donc, — Brillant esprit, que Manédo fit descendre de l'air, — Cessez de nous oppresser et retournez au ciel. — Quand une fois vous serez parti, Sigwun (le printemps) reviendra. » (2).

### D. *Légendes.*

Chez les Peaux-Rouges, la littérature parlée, la littérature en prose, est très riche, plus même que la littérature poétique. On a recueilli un très grand nombre de légendes américaines. Il en est, qui sont totémiques, par exemple, celle où les Osages rapportent, comment leur ancètre épousa la fille d'un chef de castors et en eut des enfants, qui furent la souche de leur na-

(1) Domenech, *loc. cit.*, 419.
(2) *Ibid.*, 422.

tion (1) ; il en est d'autres, où l'on raconte les amours de certains hommes avec des sortes de nymphes célestes (2).

De ces légendes, beaucoup ont un but moral. L'une de ces dernières relate, comment pour avoir violé un vœu, celui de ne pas manger un animal qui aurait touché l'eau, un guerrier Dacotah fut métamorphosé d'abord en poisson, puis en banc de sable obstruant une rivière (3). Les animaux, les métamorphoses jouent un grand rôle dans ces récits, quelquefois longs, développés en poèmes ; car la race a de l'imagination. Une légende allégorique dit, comment un jeune guerrier de mérite, pour se venger d'une coquette, fabriqua par des procédés magiques, avec des chiffons, des os d'animaux et de la neige, un jeune homme vivant. La coquette, si dédaigneuse, s'éprit de cet homme artificiel, qui, après l'avoir épousée, fondit en un moment au soleil (4).

L'apologue est très familier aux Peaux-Rouges. En voici un, qui, avec des personnages différents, rappelle exactement notre fable du Corbeau et du Renard :

« Un jour d'hiver, un lynx affamé aperçut un lièvre assis sur un rocher; au sommet duquel le lynx ne pouvait atteindre. Alors, s'adressant au lièvre, il lui dit : — Ouabousé, Ouabousé, descends ici mon petit blanc. Je veux te parler. — Oh ! Non, répondit le lièvre, j'ai peur de vous, et ma mère m'a dit de ne jamais parler aux étrangers. — Vous êtes très joli, reprit le lynx, et très obéissant à vos parents; mais vous devez savoir que je suis un de vos cousins. Je désire envoyer un courrier dans votre cabane. Descendez me voir. Le lièvre, flatté de s'entendre dire qu'il était joli, descendit du rocher et fut aussitôt mis en pièces par le lynx. » (5).

Une fois de plus, nous constatons, que l'apologue moral est un genre familier aux sauvages. Dans la légende suivante, que je citerai tout entière, on trouve un ingénieux mélange d'observation juste et de fantaisie mythologique.

(1) Domenech, *loc. cit.*, 356.
(2) *Ibid.*, 214.
(3) *Ibid.*, 230.
(4) Domenech, *loc. cit.*, 403.
(5) Domenech, *loc. cit.*, 420.

## HI-NU ET LE NIAGARA

(Légende Sénéca (1).

Une belle jeune fille indienne allait être contrainte par sa famille de se marier à un hideux vieillard indien. — Le désespoir habitait son cœur. Ne voyant aucun moyen d'éviter son sort et, hors d'elle-même, elle sauta dans un canot, qu'elle poussa de la rive vers les eaux mugissantes du Niagara. Que lui importait la mort? Aux bras de son odieux poursuivant, elle préférait les flots en courroux. — Or, l'esprit du nuage et de la pluie, le grand *Hi-nou*, qui veille sur les moissons, avait pour demeure une caverne derrière la cataracte. De son logis il vit le canot de la jeune fille se lancer désespérément; il la vit aller à un trépas presque certain. Déployant alors ses ailes, il vola à son secours et la saisit juste au moment où sa frêle barque allait se briser sur les rochers inférieurs. — Reconnaissante, la jeune fille vécut, durant quelques semaines, dans la caverne de *Hi-nou*. L'Esprit lui enseigna bien des choses nouvelles. De lui elle apprit pourquoi les gens mouraient en si grand nombre, pourquoi la maladie ne leur laissait pas de répit. Il lui dit que, sous le sol de son village, était couché un serpent enroulé sur lui-même ; il lui dit, comment ce serpent rampait et allait empoisonner les sources; car il vivait aux dépens des hommes, était insatiablement avide de leur chair et n'en aurait jamais eu une quantité suffisante, s'ils étaient morts seulement de mort naturelle. *Hi-nou* garda près de lui la jeune fille jusqu'au jour où elle apprit la mort de son vieil amoureux. Alors il l'engagea à partir et à dire à sa tribu ce qu'elle avait appris du grand *Hi-nou*. — Elle fit donc part aux siens de ce que lui avait dit l'Esprit et les pressa d'abandonner leur campement pour se rapprocher du lac : son conseil fut suivi. — Pendant quelque temps, la maladie disparut ; puis elle éclata de nouveau; car le serpent était trop rusé pour se laisser jouer si facilement. Lentement mais sûrement, il se traîna à la poursuite de la tribu et il allait ruiner le nouveau campement, comme il avait fait de l'ancien. Mais *Hi-nou* le suivit des yeux jusqu'au moment où il fut près de l'anse et alors il le foudroya ; un fracas terrible réveilla tous les riverains du lac. Mais le serpent n'était que blessé. *Hi-nou* dut darder encore un coup de foudre, puis encore un autre, puis encore un autre, pour tuer l'empoisonneur. — Si énorme était le cadavre du grand serpent, quand il fut déterré

(1) Powell, *Second report annual of ethnology* (*Smithsonian Institution*, 1883).

par les Indiens, qu'il mesurait plus de trente enflèchures. Quand les ondes du Niagara l'entraînèrent, il les dominait, comme une montagne. Trop grand pour passer entre les rochers, son corps s'y enclava et, pour franchir cet obstacle, les eaux s'élevèrent comme une montagne. Par son seul poids le monstre fit crouler les roches et de là provint la forme en fer-à-cheval, que la cataracte a gardée jusqu'à ce jour. Mais les Indiens n'eurent plus de fièvre dans leur campement.

Cette gracieuse légende est un bel exemple de la façon dont se forment les mythes. Les primitifs observent exactement un fait, savoir, dans le cas actuel, qu'après le campement prolongé d'une tribu dans un même lieu, les eaux sont empoisonnées et qu'il en résulte une épidémie de fièvre typhoïde. Mais ce fait réel, ils l'expliquent par une des imaginations animiques, qui leur sont ordinaires, la supposition d'un énorme serpent, qui, rampant sournoisement sous terre va empoisonner les sources pour avoir plus de cadavres à dévorer. Ici le mythe est très clair encore, parce qu'il est jeune. Avec le temps, il pourrait se compliquer, se surcharger de détails et en apparence ne plus tenir à rien de réel.

Tout un groupe de légendes indiennes, les plus longues, les plus agrémentées de détails pittoresques semblent avoir été inspirées par une catastrophe générale, par un cataclysme, dont l'horreur fit sur les ancêtres des Peaux-Rouges actuels une inoubliable impression. Il s'agit, comme dans notre Bible, d'un déluge, qui détruisit le genre humain et fut suivi de la multiplication des langues.

### E. *Traditions.*

Du reste on trouve, chez les Peaux-Rouges tout un groupe de légendes, qu'il faut examiner à part, parce qu'elles sont évidemment traditionnelles, c'est-à-dire se rapportent à certains événements naturels ou historiques d'une particulière importance. C'est ce qu'on peut appeler de la protohistoire, dont le fond bien réel, bien authentique, a servi de support à des récits animiques, sortis de l'enfantine imagination des

Indiens. Les plus civilisés des Peaux-Rouges, les Natchez, avaient des jeunes gens, appelés « les dépositaires de la voix du passé ». Ces jeunes gens formaient une espèce de collège historique et, de temps en temps, ils devaient réciter devant des vieillards les traditions orales, dont ils avaient la garde (1). Par des procédés analogues l'écho d'événements considérables a pu se transmettre de génération en génération, mais avec bien des altérations. Ainsi une légende rapporte que la supériorité des blancs sur les Indiens tient à un livre mystérieux, que les Peaux-Rouges ne pouvaient comprendre, et qu'ils donnèrent imprudemment aux blancs, quand ceux-ci débarquèrent pour la première fois sur le littoral américain. Le souvenir de ce débarquement a donc été conservé par cette légende, mais tout de suite on a greffé une fable sur ce fait réel.

Un grand nombre de légendes sont relatives à un déluge arrivé, il y a bien longtemps. Ces légendes ne doivent être acceptées que sous bénéfice d'inventaire. Certaines rapportent, comment Dieu, courroucé de l'impiété des hommes, se résolut à détruire le genre humain par une vaste inondation, qui submergea jusqu'aux Montagnes rocheuses. Un vieillard construisit un radeau, recueillit les animaux, Puis, à un moment donné la loutre, en plongeant, rapporta un peu de terre, ce qui présageait la fin du déluge. D'autres racontent l'édification d'une sorte de Tour de Babel, la confusion ou plutôt la multiplicité des langues survenue après l'explosion d'une montagne embrasée, etc., etc. (2).

Toutes ces traditions, trop bibliques, peuvent provenir des prédications chrétiennes. Il en est pourtant, qui ont bien une couleur indigène et, parmi elles, on peut citer une légende Zuni sur le *Dessèchement du monde*. Je ne

(1) Domenech, *loc. cit.*, 353.

(2) Voir Faraud, *loc. cit.* et Domenech, *loc. cit.* (passim) et surtout Petitot, *Traditions indiennes du Canada nord-ouest* (passim).

puis ici que la résumer brièvement. Après le déluge, les hommes naquirent dans une sombre caverne, au-dessus de laquelle il y avait trois étages de cavernes superposées. Vite ils multiplièrent et se trouvèrent à l'étroit. Le Soleil-père leur envoya alors deux enfants nés de sa propre substance et puissants, comme lui. Ceux-ci entaillèrent la surface terrestre avec un magique couteau en silex, pénétrèrent dans la plus profonde des cavernes et firent passer les hommes à l'étage immédiatement supérieur, dans la seconde des « matrices du monde ». Les hommes s'y multiplièrent encore et « les deux » les firent passer dans la troisième caverne, puis dans la quatrième, enfin en plein air : « Le monde avait été recouvert par les eaux ; il était humide et instable. Des tremblements de terre bouleversaient sa surface ; d'étranges êtres, des monstres et des animaux de proie y surgissaient. Comme sur une île au milieu d'une vaste étendue d'eau, les enfants des hommes étaient exposés à la lumière de leur père, le Soleil. Celui-ci les aveuglait et les brûlait si fort, qu'ils mêlaient leurs cris d'angoisse, tombaient, cachaient leurs yeux avec leurs bras nus. Alors les hommes étaient noirs, comme les cavernes d'où ils étaient sortis, et nus..... leurs yeux, comme ceux des hiboux, étaient inaccoutumés à la lumière du Soleil..... Les deux enfants virent qu'il fallait dessécher et durcir la terre, car partout l'eau jaillissait sous le pied et les monstres, surgissant des profondeurs, dévoraient les enfants des hommes... » Les « Deux » desséchèrent la surface du sol à coups de tonnerre. Puis, pour rendre l'existence possible aux hommes, ils changèrent en pierres la plupart des bêtes féroces :

« Pour que vous ne puissiez plus nuire aux hommes et au contraire pour que vous leur soyiez d'un grand secours, nous vous avons changé en rochers pour l'éternité..... C'est pourquoi il arrive que, çà et là, dans le monde, nous rencontrons les formes de ces animaux tantôt semblables aux êtres eux-mêmes, tantôt raccornies et défigurés. Souvent aussi nous voyons, parmi les rochers, les formes de beaucoup

d'êtres, qui ne vivent plus, mais attestent que tout était différent durant les jours du nouveau. » (1).

Cette fois, nous avons affaire à une tradition, qui semble bien authentique, et où se retrouvent à l'état de souvenirs confus et déformés, des notions sur une grande inondation, un âge des cavernes, la misérable condition des primitifs les plus anciens, etc.

Ces traditions concordent avec beaucoup d'autres recueillies chez diverses races. Elles ont leur valeur et surtout elles attestent que le sens historique commençait déjà à s'éveiller chez la race peau-rouge.

Les faits, que j'ai énumérés, les fragments que je viens de citer, suffiront, je pense, à réhabiliter littérairement les indigènes américains. Tous les genres littéraires des sociétés civilisées se retrouvent en germe chez les sauvages, dont on a l'habitude de ne faire aucun cas. Or, il est sûr, que nos lointains ancêtres ont passé par des phases littéraires analogues ; il est donc probable que les Indiens d'Amérique se seraient développés, si la brutale intrusion des Européens leur en avait laissé le temps.

## V. — *L'Evolution littéraire des Américains sauvages.*

L'étude analytique, que nous venons de faire au sujet de l'esthétique littéraire dans l'Amérique sauvage, nous dicte quelques généralisations importantes pour l'histoire de l'évolution littéraire en général. Nous trouvons en effet, en Amérique, une série de phases graduées, qui synthétisent les faits partiels observés dans d'autres contrées et chez d'autres races.

D'abord, à l'extrémité tout-à-fait méridionale de l'Amérique, nous rencontrons l'homme primitif, le Fuégien, qui n'a encore ni danse, ni musique instrumentale, ni littérature. Déjà pour-

(1) Powell, *loc. cit.*

tant il chante des airs en mineur et il essaie d'y marier des paroles, mais stupidement, puisqu'il se contente de répéter indéfiniment un seul mot, même parfois une seule syllabe.

Dans l'intérieur de l'Amérique Méridionale, nous trouvons des artistes plus avancés, mais ils sont surtout musiciens. Ils ont même des instruments de musique; mais avant tout ils sont passionnés pour le chant; ils ressentent une inspiration lyrique mais n'ont pas encore, à proprement parler, de littérature.

Chez les Peaux-Rouges au contraire, nous voyons toute une évolution littéraire se dérouler devant nous. C'est d'abord, le chant tout-à-fait primitif, le chant interjectionnel, dépourvu de sens et persistant à titre de survivance : ce chant n'est encore qu'un cri modulé, mais non articulé. Presque toujours ce chant et aussi le chant parlé, plus intelligent, qui lui a succédé, s'associent à la danse scénique, pantomimique, dans de grandes représentations nationales, auxquelles prennent part tous les hommes du clan républicain. Dans ces solennités, marquant tous les actes importants de la vie publique, la danse, la mimique et le chant s'entr'aident et se confondent pour exprimer des évènements, des idées, des sentiments intéressant toute la communauté.

A côté de cette littérature publique, d'autres branches littéraires naissent et se développent. Il y a d'abord une littérature débitée en récitatif ou simplement parlée. Elle se compose de légendes traditionnelles et mythiques, de récits relatant des faits notables de la vie quotidienne, enfin de poésies personnelles, dont l'origine est très visible. La littérature communautaire, la grande littérature, ne peut s'occuper que des faits généraux intéressant tout le monde; mais la vie sociale ne saurait abolir la vie individuelle, qui, elle aussi, a besoin de se manifester littérairement. L'amour sexuel, l'amour maternel répondent à des sentiments à la fois très violents et très personnels; ce sont eux, que chante la première poésie individuelle.

Enfin, à côté de la littérature chantée ou rythmée, la cons-

titution républicaine du petit groupe social donne naissance à une autre branche littéraire, à l'art oratoire. Dans la forme très républicaine de la tribu peau-rouge, l'éloquence, l'art de bien dire, était absolument nécessaire, puisqu'aucune résolution intéressant la communauté ne se prenait sans de longs débats publics ; puisque même on reconnaissait à un individu le droit de ne pas prendre part à une expédition guerrière, s'il la désapprouvait. Nous avons vu que cette éloquence peau-rouge participait de la poésie par sa vigueur d'expression et par son besoin d'images.

Je termine ici ce résumé. A ce qu'il me semble, il justifie, une fois de plus et avec éclat, la méthode comparative, qui me sert de guide dans ces études.

---

# CHAPITRE VI

## L'ancienne Littérature du Pérou et du Mexique

—

SOMMAIRE

I. *Généralités.* — Origine de la civilisation aztèque et péruvienne.

II. *De la langue et de l'écriture.* — Les langues agglutinatives et la métrique. — Le quichua. — Les *quipos* péruviens. — La pictographie aztèque. — L'enseignement aristocratique au Pérou. — Littérature officielle. — L'Académie de musique à Tezcuco. — Un souverain lauréat.

III. *De la danse et de la musique.* — Chorégraphie solennelle. — La danse des Incas. — La chaîne d'or de Huayna-Capac. — Danses religieuses au Mexique. — Les instruments de musique. — Le Christianisme et l'ancienne esthétique.

IV. *Des poètes et de la poésie profane.* — Despotisme intellectuel du clergé. — Littérature sacerdotale et domestiquée. — Métrique savante. — Un chant guerrier des Otomis. — Chant des captifs de Huexotzinco. — La prophétie de Pech. — Récit du prêtre Chilau. — Le néant des choses. — Un chant d'amour aztèque.

V. *De la poésie dramatique.* — La trinité esthétique. — Représentations théâtrales chez les Aztèques. — Tragédies péruviennes. — Les imprécations d'Ollanta. — L'arrachement du cœur.

VI. *De la poésie religieuse.* — Chant quichua à la déesse de la pluie. — Le *Popol-Vuh.* — Invariabilité de la littérature mythique et sacerdotale. — La création d'après le Popol-Vuh. — Analogies avec la Genèse. — L'Immaculée-Conception dans le Popol-Vuh. — La prière des rois dans le Popol-Vuh.

VII. *Du genre oratoire au Mexique.* — Education oratoire. — Oraison pour demander de la pluie. — Oraison en temps d'épidémie. — Oraison à une femme morte en couches. — Harangue du cordon ombilical.

VIII. *La littérature monarchique dans l'Amérique centrale.* — Phases de l'évolution littéraire en Amérique.

### I. — *Généralités.*

La curieuse civilisation, que les Espagnols trouvèrent instituée dans les grands états barbares de l'Amérique centrale, a donné lieu à bien des conjectures, à bien des systèmes. On en a attribué l'origine aux Egyptiens, aux Chinois, aux Juifs,

même aux hypothétiques Atlantes. Je ne discuterai point ici toutes ces suppositions. Encore moins ai-je le désir de classer les diverses civilisations, qui se sont succédé au Mexique, de faire la part, forcément conjecturale, des Toltèques, des Chichimèques, etc. Sans essayer de remonter dans un passé jusqu'ici peu pénétrable, je m'en tiendrai aux peuples qui ont pu être sérieusement étudiés.

Or, la dernière civilisation mexicaine, celle des Aztèques, se rattache manifestement aux Indiens Peaux-Rouges. Les degrés intermédiaires sont même constatables, si l'on tient compte des petits états ou tribus intermédiaires, par exemple, du royaume des Natchez. Enfin la tradition et même des documents pictographiques ont gardé la trace de l'immigration peau-rouge, qui donna naissance à l'empire des Aztèques.

Pour le Pérou, on est moins bien renseigné que pour le Mexique ; mais les deux empires, quoique ne s'étant pas connus, étaient arrivés à un degré équivalent de civilisation générale. Il est bien vraisemblable que le Pérou, comme le Mexique, avaient eu pour fondateurs des immigrants issus des régions septentrionales ; mais sa situation plus méridionale, sa constitution politique, absolument communautaire accusent une origine plus ancienne. Les deux civilisations sont pourtant comparables : les deux empires étaient des monarchies absolues, obéissant à des maîtres révérés, comme des dieux, seulement le Pérou nous représente le plus beau type de socialisme monarchique et autoritaire qui ait jamais existé ; le Mexique, au contraire, était une monarchie absolue et féodale, mais les deux Etats étaient aristocratiques et théocratiques. Au point de vue de l'esthétique littéraire, le Mexique et le Pérou sont analogues et il en est de même des états limitrophes de l'empire aztèque, notamment du royaume de Tezcuco. Nous avons donc le droit de les rapprocher tous, dans une étude d'ensemble.

## II. — *De la langue et de l'écriture.*

Les langues américaines appartiennent, toutes, au groupe des langues agglutinatives. En parlant des Peaux-Rouges, j'ai dit combien ces idiomes se prêtaient mal à la métrique. Nous avons vu aussi, chez les Indiens de l'Amérique du nord, combien les dialectes américains étaient nombreux et variés; mais la centralisation des grands empires de l'Amérique avait beaucoup remédié aux inconvénients de cette multiplicité des langues en amoindrissant ou effaçant les différences locales.

Au Pérou, le Quichua avait commencé par être le langage des seuls Incas ; mais le babélisme de ce vaste empire, rendant l'administration très-difficile, les souverains s'étaient décidés à vulgariser et même à imposer la connaissance du Quichua. A cet effet, on établit des maîtres de langue dans toutes les villes, même dans les villages et l'on décréta que la connaissance de la langue quichua serait exigée pour obtenir tous les emplois honorables et fructueux (1). Les poésies de l'ancien Pérou ont donc été toutes composées en Quichua.

Sous le rapport de l'écriture primitive, le Pérou était moins avancé que le Mexique. Il n'avait guère fait encore que perfectionner l'usage des *colliers* mnémoniques en usage chez les Peaux-Rouges. A défaut d'écriture, les Péruviens se servaient de *quipos*. Le *quipo* était une cordelette d'environ deux pieds de longueur, à laquelle étaient suspendus, en frange, quantité de petits fils, semés de nœuds et diversement colorés. Le mot quichua « quipou » signifie « nœud ». Des sens variés étaient attachés à ces nœuds, à leur nombre, à leur arrangement et, d'une manière plus générale à la couleur des fils. Blanc signifiait *argent* ou symboliquement *paix* ; jaune voulait dire *or* ; la couleur rouge était consacrée à la guerre. Les diverses nuances correspondaient donc chacune à des

(1) W. Prescott, *Conq. Pérou*, I, 91 (Introduction). — Garcilasso de la Vega, *Hist. des Incas*, II, 177.

catégories d'idées et jouaient à peu près dans le système *quipo* le rôle des *clefs* dans l'écriture chinoise. Les *quipos* servaient surtout à enregistrer les nombres, les détails de statistique, d'administration, et chaque district avait des *quipucanayus* ou « gardiens de quipos » chargés de fournir au gouvernement les renseignements dont il avait besoin (1).

Plus avancés, les Aztèques se servaient d'une écriture figurative, qui est aussi un simple perfectionnement d'un primitif moyen d'expression, de la pictographie en usage chez les Peaux-Rouges. Des pictographes Aztèques, ayant reçu une instruction spéciale, avaient tiré de ces grossiers hiéroglyphes une sorte de sténographie, qui leur permettait non seulement de représenter ou plutôt de décrire rapidement les objets extérieurs, avec leur habile pinceau, mais même de noter la parole et les discours (2). Des collèges de prêtres aztèques enseignaient couramment l'art de la pictographie et on avait constitué des séries de caractères appropriés aux diverses matières : à l'histoire, à la mythologie, à l'astronomie (3). Dans les derniers temps de l'empire, les Aztèques commençaient même à user de caractères phonétiques, mais seulement pour les noms de lieux et de personnes. Ainsi le nom figuré de la ville de Cimatlan se composait de signes représentant *cimalt* (nom d'une plante qui y croissait) et du mot *tlan*, qui signifiait « après » (4). Par tous ces perfectionnements, les Aztèques étaient parvenus à faire de leur pictographie une écriture grossière, qui, après la conquête, demeura assez longtemps lisible pour des indigènes élevés à l'Espagnole. Grâce à cette écriture, des légendes, des poésies, même des recueils historiques ont pu être traduits et conservés. Mais on y a trouvé des renseignements bien plus que des œuvres remarquables. Les Mexicains étaient encore intellectuellement très-barbares

(1) W. Prescott, *loc. cit.*, I, 127, 129.
(2) Cortez, *Hist. univ. voy.*, vol. XXXV, III, 283.
(3) Prescott, *loc. cit.*, 78 (Introduction).
(4) *Ibid.*, 77.

et leur organisation politique et sociale n'était guère compatible avec un essor littéraire de quelque valeur.

Sans vouloir décrire en détail la curieuse organisation de la monarchie péruvienne, ce que j'ai fait dans des ouvrages précédents, je rappellerai seulement, que l'ancien Pérou était le type idéal du pouvoir despotique, centralisé dans les mains d'un maître unique, considéré comme un être plus qu'humain, puisque l'Inca était tenu pour fils du soleil. Une telle constitution politique ne comporte pas la diffusion du savoir. Au Pérou, les connaissances tenues pour relevées étaient réservées à l'énorme famille des Incas et lui étaient transmises dans des écoles spéciales par des sages, probablement prêtres, les *amautas*, ayant le monopole du savoir (1). Nous ne pouvons donc pas concevoir l'espérance de trouver au Pérou une littérature libre et spontanément éclose. La masse populaire, dirigée, surveillée, exploitée, régie comme un bétail humain, vivait en dehors de la littérature officielle. Celle-ci, asservie, confisquée, par la classe des prêtres et la caste des Incas, ne pouvait guère se permettre le luxe de l'initiative et de l'originalité. Les sujets religieux et guerriers, mais imposés, commandés, faisaient le fond de la poésie et de la prose officielles.

Les *Amautas* recueillaient la chronique des faits et gestes notables de l'Inca régnant ou de ses ancêtres. Cette chronique, on l'inculquait aux élèves oralement, à force de répétitions et en venant au secours de leur mémoire par des moyens mnémoniques (1). De même les poètes, les versificateurs, les *haravèques*, prenaient ordinairement pour sujets de leurs compositions, de leurs chansons et ballades, les événements les plus brillants de la vie des monarques. De cette littérature administrative résulte bien un corps de poésies traditionnelles, mais de poésie courtisane (2).

De même, au Mexique, les traditions guerrières ou reli-

(1) Prescott, *Conq. Pérou*, I, 125 (Introduction).
(2) *Ibid.*, I, 128.

gieuses s'enseignaient sous forme de chants et d'hymnes, mais aux seuls enfants nobles et dans des écoles toujours cléricales. Néanmoins, dans l'empire aztèque, on n'en était pas réduit aux grossiers *quipos* péruviens et la pictographie hiéroglyphique permettait de fixer avec une certaine précision les œuvres littéraires (1).

Dans le royaume de Tezcuco, la littérature était devenue tout-à-fait académique. Un Conseil dit de musique, fonctionnant comme un tribunal d'Inquisition intellectuelle, était chargé d'encourager et aussi de surveiller les arts, la littérature et les sciences, de les maintenir dans l'orthodoxie. A des dates déterminées, comme le fait notre Académie française, le Conseil de musique écoutait la lecture de compositions historiques ou de poèmes vertueux et convenables sur des sujets de morale ou sur les traditions du pays. Après avoir entendu, il jugeait, proclamait les lauréats et leur distribuait des prix. Un souverain de Tezcuco, le célèbre *Nézahualcoyotl,* qui souvent avait présidé ce tribunal littéraire, concourut lui-même devant lui (2). On a négligé de nous dire, si le poète couronné remporta le prix, sans doute parce que la chose va de soi. Nézahualcoyotl était un poète lyrique; l'une de ses odes nous a été conservée et je la citerai tout-à-l'heure. Auparavant il me faut dire où en étaient les sœurs jumelles de la poésie, c'est-à-dire la musique et la chorégraphie, dans les grands empires de l'Amérique centrale.

### III. — *De la danse et de la musique.*

En se civilisant après leur arrivée sur les hauts plateaux de l'Amérique intertropicale, les Indiens avaient gardé beaucoup de leurs anciennes coutumes. Pour les populations mexicaine et péruvienne de même que pour les Peaux-Rouges, la

(1) Prescott, *Conq. Mexique*, I, 86 (Introduction),
(2) *Ibid.*, 137.

danse était restée bien moins un divertissement qu'une cérémonie solennelle. Au Pérou, la grande forme de démonstration religieuse était la danse, la danse chorale accompagnée d'hymnes (1). Les danses variaient d'ailleurs selon la province. Au Pérou, chaque district avait la sienne, c'était des danses rituelles, fixées une fois pour toutes et que l'on ne se permettait pas plus de modifier que l'on ne change chez nous les formules et la mimique des cérémonies religieuses.

La danse royale et aristocratique, la danse des Incas, était grave, digne, lente. Les hommes seuls y prenaient part parfois au nombre de plusieurs centaines et en se tenant par la main. Souvent, le monarque lui-même, dansait et chantait comme les membres de son auguste famille. Dans tous les cas il présidait la cérémonie et les danseurs avaient soin de lui prouver leur vénération en se tenant à distance respectueuse de sa personne sacrée. Chacun à leur tour, ces danseurs chantaient les louanges de l'Inca, celles de ses prédécesseurs ou des grands qui s'étaient illustrés par de belles actions, soit dans la paix, soit dans la guerre. Pour donner plus d'éclat à cette danse aristocratique, un Inca, *Huayna-Capac,* avait imaginé de faire fabriquer une chaîne d'or, aussi longue que la grande place de Cuzco, et que les membres de la famille des Incas tenaient en dansant (2). Pour inaugurer l'usage de cette chaîne, *Huayna-Capac* choisit une occasion particulièrement solennelle, dans ce pays de servilisme monarchique, celle du jour où, suivant la coutume, on donnait un nom à son fils aîné, en lui coupant, pour la première fois, les cheveux avec un couteau d'obsidienne (3).

Les Mexicains avaient des coutumes chorégraphiques très analogues. Pour eux aussi, la danse était une occupation grave, religieuse. Ils y recouraient pour honorer leurs nombreuses

(1) Posnett, *Comp. Litter.*, 117.
(2) Garcilasso de la Vega, I, 307.
(3) *Ibid.*, I, 306.

divinités, la considérant comme un signe d'allégresse indispensable, alors qu'on approchait des dieux. Même les victimes humaines, que les Mexicains sacrifiaient avec une sanglante prodigalité à leurs horribles divinités, devaient danser et chanter en s'avançant vers l'idole, en l'honneur de laquelle on allait leur arracher le cœur (1). Parfois ces danses chorales, nationales et mimiques mettaient en mouvement plusieurs milliers d'hommes, qui, se tenant par la main, formaient d'immenses rondes.

Une connaissance approfondie de la danse et du chant était donc indispensable à tout Mexicain bien élevé et les exhortations rituelles des pères aux enfants mentionnaient la nécessité de devenir bon chanteur et bon danseur (2).

Les instruments de musique, qui, au Mexique, accompagnaient le chant et marquaient la mesure de la danse, étaient fort simples. C'était deux instruments à percussion : un tambour cylindrique en bois, ayant près de quatre pieds de longueur et environ dix-huit pouces de diamètre. Son extrémité inférieure reposait sur trois pieds et son extrémité supérieure était fermée par une peau tendue. Un autre instrument de même ordre, mais beaucoup plus petit, consistait aussi en un cylindre creux, mais sans diaphragme de peau, et avec deux languettes latérales, prises dans la paroi (3). La description, assez confuse, que les chroniqueurs nous ont laissée de cet instrument, fait penser aux *gongs* ou tambours de bois des Polynésiens et des Mélanésiens.

On ne change pas en un tour de main les coutumes invétérées, surtout quand elles tiennent à la religion; aussi, comme l'histoire du Christianisme nous en fournit nombre d'exemples en d'autres contrées, le clergé espagnol dut se conten-

(1) B. Sahagun, *Hist. génér. des choses de la Nouvelle-Espagne* (traduction Jourdanet), 867 (note).

(2) Sahagun, *loc. cit.*, 868 (note).

(3) Sahagun, *loc. cit.*, 867 (note).

ter tout d'abord, au Pérou, d'appliquer au culte du Christ les pratiques musicales et chorégraphiques des indigènes. Devenus chrétiens bon gré, mal gré, les Aztèques continuèrent à chanter et à danser par religion, seulement au lieu de le faire pour être agréables aux dieux Tlaloque ou pour Huitzilopochtli, ils le firent dans les églises en l'honneur de Notre-Dame de Guadalupe, etc. (1). De même, au lieu de chanter leurs mélodies nationales, les Péruviens chantèrent des hymnes et avec une grande justesse après les avoir apprises, en s'aidant de graines colorées et de petits cailloux, à l'ancienne mode (2).

### IV. — *Des poètes et de la poésie profane.*

Ce que j'ai dit précédemment de l'éducation, chez les Quichuas et les Aztèques, suffit pour faire préjuger le caractère de leur poésie. L'organisation politique et sociale du Pérou et du Mexique était monarchique ; l'Inca et l'empereur du Mexique étaient des personnages semi-divins, exerçant un pouvoir absolu ; mais ces despotes étaient eux-mêmes en état de servitude mentale. En vertu même de leur céleste origine, ils étaient de dociles instruments de leur clergé, de sorte qu'en réalité les monarchies péruvienne et mexicaine étaient théocratiques. Or les effets, habituellement funestes, du despotisme d'un seul s'aggravent considérablement, quand l'homme, maître absolu, propriétaire sans contrôle des choses et des gens, se considère comme le représentant autorisé, parfois comme le parent des dieux eux-mêmes ; alors ses sujets lui semblent quelque chose comme des grains de poussière ; rien ne réfrène ses caprices et pourtant il n'est d'ordinaire que le bras séculier d'une classe ou caste sacerdotale. Alors une tyrannie à la fois sauvage et bigote entreprend de réglementer non seulement les actions, mais les pensées de la multitude. A cette foule infime on incul-

(1) Sahagun, *loc. cit.*
(2) Garcilasso de la Vega, *loc. cit.*, II, 64.

que dès l'enfance des opinions, dont elle ne saurait s'écarter que par un sacrilège, et on lui impose une règle de conduite rigide, à laquelle n'échappe aucun des actes, aucune des circonstances de la vie.

Or l'inspiration littéraire est féconde seulement à la condition d'être libre. Si on l'emprisonne dans des règlements, si on lui impose des sujets à traiter et même la manière de les traiter, forcément elle chante mal et faux. Sous ce régime de servitude, il arrive ou bien que le poète proteste intérieurement, *in petto* contre les entraves imposées ou bien qu'il les accepte de bonne foi et, dans les deux cas, il crée des œuvres bâtardes et mutilées. — Cela est arrivé à des poètes nés pour être grands et dans des états bien plus civilisés que ceux de l'Amérique centrale, à plus forte raison en doit-il être ainsi dans des sociétés à peine sorties de la sauvagerie.

Aussi, dans ces vieux empires, la littérature était-elle officielle et entièrement domestiquée. Chanter, célébrer la gloire des rois régnants et celle de leurs ancêtres, glorifier la puissance des dieux, relater les fables et légendes mythologiques, composer des hymnes ou cantates à l'occasion des fêtes, des naissances, des mariages, etc. ; telle était la fonction, telle était l'occupation des poètes ; car la production littéraire s'était spécialisée. Les bardes de l'Amérique centrale, à la fois poètes et musiciens, composant les vers et les airs de leurs chants et chansons (1), appartenaient souvent à la classe sacerdotale et, presque toujours, en recevaient l'inspiration. Au Mexique, les grands personnages avaient à leur solde plusieurs de ces poètes-chanteurs, chargés de fournir des chants de circonstance (2) ; lors des fêtes ou solennités familiales. En dehors des poésies de commande, les bardes américains ne pouvaient guère produire que des chants érotiques et ils ne s'en faisaient pas faute (3). D'ailleurs la forme de leurs chants était

(1) Domenech, *loc. cit.*, 407.
(2) Sahagun, *loc. cit.*, 868 (note).
(3) Garcilasso de la Vega, *loc. cit.*, II, 56.

savante ; il ne s'agissait plus de poésies populaires, improvisées et réalisées tellement quellement. L'instruction des artistes avait été soignée, en ce qui concernait la forme, et ils savaient composer des vers de différentes mesures. Ces vers étaient rimés, souvent par couples, et relativement courts, afin qu'on les pût facilement retenir (1).

Des airs, qui accompagnaient les poésies mexicaine et péruvienne, nous ne savons rien de précis. Sûrement, certain d'entre eux sont encore conservés dans les chants populaires de la région ; mais comment les reconnaître ? Il est probable qu'ils étaient souvent languissants et tristes. Tel est du moins le caractère de presque tous les airs populaires du Pérou contemporain (2).

Nous sommes plus heureux pour les textes, et diverses poésies ou fragments de poésie lyrique, œuvres des anciens bardes mexicains ou péruviens, sont parvenus jusqu'à nous. Il en existe même de différents genres et je puis citer ici des chants de guerre, des prophéties poétiques, une ode composée par un souverain et enfin des chansons d'amour. Pour la littérature religieuse, j'en parlerai un peu plus tard.

Voici un chant guerrier peut-être antérieur à la fondation de l'empire aztèque, puisqu'il y est question des Chichimèques. Le poète est censé s'adresser à des amis qui refusent de l'accompagner à la guerre.

### CHANT DE GUERRE DES OTONIS (3).

« Chers amis, il me peine que vous ne partagiez pas mon ardeur; il me peine de ne pas vous avoir pour compagnons dans les scènes de joie et de plaisir, de ne plus marcher avec vous dans les mêmes sentiers ». — « Me voyez-vous réellement, chers amis ? Dieu ne dessillera-t-il pas vos yeux aveuglés ? Qu'est-ce que la vie terrestre ? Est-ce que

(1) Garcilasso de la Vega, *loc. cit.*, II, 56.
(2) Mœrenhout, *loc. cit.*, I, 13.
(3) Brinton, *loc. cit.*

**les morts reviennent parmi nous ? Non. Ils vivent bien loin dans le ciel, dans un lieu de délices ». — « La joie du seigneur, le Dispensateur de la vie, est là où chantent les guerriers, là où s'élève la fumée du feu de guerre, où les fleurs du bouclier sèment leurs pétales ; où les hauts-faits ébranlent la terre, où les fatales fleurs de la mort couvrent le sol ». — « La bataille est là, elle s'engage là, en rase campagne, là où le vent fait tourbillonner la fumée du feu de guerre sur les fatales fleurs de guerre, qui sont votre parure, à vous, amis et guerriers chichimèques ». — « Ne faites pas que mon âme redoute cette rase campagne ; je désire ardemment le commencement du carnage ; mon âme aspire à la mêlée meurtrière ». — « Le nuage de guerre monte ; il monte dans l'atmosphère azurée, séjour du Dispensateur de la vie, là où s'épanouissent les fleurs de prouesse et de valeur ; en bas, sur le champ de bataille, les enfants atteignent leur maturité ». — « Réjouissez-vous avec moi, chers amis ; réjouissez-vous, enfants, en gagnant le champ de bataille ; soyons joyeux au milieu de ces boucliers, fleurs de la sanglante mêlée ».**

Ce petit chant porte avec lui son timbre d'origine. Il est évidemment l'œuvre d'un poète sacerdotal, qui l'a composé d'après une formule apprise et peut-être sur commande. Il y manque l'accent sincère. C'est de l'enthousiasme qui sonne creux.

Dans une autre production de même ordre, que je ne veux pas citer, le poète s'est livré à une vraie débauche de métaphores, mais de métaphores selon la formule : Les boucliers sont des fleurs ; les champs fertiles sont des champs de bataille que le sang des héros a arrosés. Le poète convie ses compagnons à boire avec lui, à s'enivrer de vin blanc, de vin de *maguey*, mais il faut entendre par là l'ivresse du carnage, etc. (1). Tout cela est simplement de la rhétorique et ces figures si cherchées ne sont guère compatibles avec l'élan de la passion sincère.

Voici un petit chant, où l'accent de la vérité se fait mieux sentir, car c'est un chant de douleur.

(1) Brinton, *loc. cit.*

CHANT DES CAPTIFS DE HUEXOTZINCO, A MEXICO (1).

« Des chants tristes, de tristes fleurs ; il n'y en a pas d'autres à Mexico, à Tlatilolco ». — Apprenons-les ; peut-être le Dispensateur de la vie l'aura-t-il pour agréable et nous éviterons une totale destruction ». — « Hélas ! Nous avons excité son courroux ; nous sommes tombés dans le malheur ; nous sommes esclaves ; nous avons appris l'affliction ». — « O Dispensateur de la vie, nous, tes serviteurs, nous buvons des eaux souillées ; nous mangeons des mets pleins d'amertume, ici à Tlatilolco ; nous sommes torturés par la faim ; nous avons appris à connaître le chagrin ; nous sommes épuisés de travail ». — « Pleurer, c'est notre constante occupation ; nos larmes tombent comme une pluie, ici à Tlatilolco. Quand les femmes de Mexico descendent puiser de l'eau, force nous est de leur demander l'aumône pour nous et nos enfants ». — « De même que la fumée monte et couronne d'un nuage la grande montagne, le Maître des Eaux suspend les afflictions sur nos têtes, ici, à Mexico, ô toi, Dispensateur de la vie ! « — « Mais vous, Mexicains, un jour viendra où vous tomberez et souffrirez l'angoisse devant la face du Dispensateur de la vie. Alors, vous hurlerez comme des loups ». — « Alors vos salutations seront des larmes, pour vous tous, maîtres et esclaves, guerriers et balayeurs. En ce jour, Tenochtitlan sera désert ». — « Ne pleurez pas, amis ; sachez que bientôt nous quitterons Mexico, et leur eau deviendra amère, leur nourriture deviendra amère par la volonté du Dispensateur de la vie, ici à Tlatilolco ». -- « Regardez-les passer, le maître et les serviteurs, en chantant leurs chansons ; mais avant longtemps vous les verrez au milieu des flammes, hurlant comme des loups ».

Cette fois, ce n'est plus de la poésie académique ; mais un cri de haine et de rage partant du fond des entrailles. On en peut dire autant de quelques prophéties comminatoires, fulminées par des Jérémies aztèques, dont le nom nous est inconnu.

LA PROPHÉTIE DE PECH, PRÊTRE DE CHICHEN-ITZA (1469) (2).

Vous, hommes d'Itza, entendez les nouvelles,
Ecoutez ce qui arrivera à la fin du cycle ;

(1) Brinton, *loc. cit.*
(2) Brinton, *loc. cit.*

Le monde a passé par quatre âges,
Le quatrième est presque écoulé ; sa fin est proche,
Voici venir un puissant seigneur ; songez à l'honorer.
Moi, le prophète, je vous avertis ; tenez compte de mon augure
Hommes d'Itza, songez-y et attendez votre seigneur.

Ces quelques vers ne renferment encore qu'un simple avertissement. Voici la menace.

*Récit du prêtre Chilan* (1).

Mangez, mangez, tandis qu'il y a du pain,
Buvez, buvez, tandis qu'il y a de l'eau ;
Il approche, le jour où la poussière obscurcira l'air,
Où une corruption flétrira la terre,
Où surgira une montagne,
Où un homme plein de force saisira la cité,
Où la ruine s'abattra sur toute chose,
Où le tendre feuillage sera détruit,
Où les yeux se fermeront dans la mort,
Où il y aura trois signes sur un arbre,
Le père, le fils et le petit-fils pendus,
Où l'étendard de guerre sera déployé,
Où les hommes seront dispersés dans les forêts.

Cette idée d'une grande catastrophe finale, plus ou moins éloignée, mais inévitable, semble avoir hanté l'esprit des Aztèques. On retrouve ce souci même dans une ode à la fois épicurienne et ascétique, que l'on attribue à *Nézahualcoyotl*, roi de Tezcuco, ce roi lauréat dont j'ai déjà parlé : On peut intituler cette poésie :

LE NÉANT DES CHOSES (2).

« Bannis les soucis. Si le plaisir a des bornes, la plus triste vie aura aussi une fin. Tresse donc la guirlande de fleurs et chante les louanges du Dieu tout-puissant. La gloire de ce monde se fane vite. Réjouis-toi

(1) Brinton, *loc. cit.*
(2) Prescott, *Conq. Mexique*, I, 140 (Introd.).

donc dans la verte fraîcheur de ton printemps. — Le souvenir de ces joies t'arrachera d'inutiles soupirs. Lorsque le sceptre passera dans d'autres mains, on verra tes serviteurs désolés errer dans les cours de tes palais. Tes fils et ceux des nobles boiront la lie de l'infortune. Toute la pompe de tes victoires, de tes triomphes ne vivra plus que dans leurs souvenirs. Mais la mémoire du juste ne sera pas effacée du milieu des nations ; le bien que tu as fait sera toujours un titre d'honneur. — Les grandeurs de cette vie, ses gloires et ses honneurs ne nous sont que prêtés ; sa substance est une ombre illusoire : les choses d'aujourd'hui changeront demain. Cueille donc les plus belles fleurs de tes jardins pour en couronner ton front et saisis les joies du présent avant qu'elles périssent ». (Manuscrit de Ixtlixochitl).

L'ode de Nezahualcoyotl fait mention d'un dieu unique, or les Mexicains étaient polythéistes ; elle se termine par l'exacte traduction du « Carpe Diem » d'Horace. Il est donc permis de soupçonner que le texte en a été altéré ; mais le fond n'en indique pas moins « un état d'âme » particulier aux sociétés en décadence, une lassitude et une désespérance de blasé. Il est vrai qu'il s'agit d'un poète, qui était en même temps un roi absolu, et l'abus de toutes choses mène vite au désenchantement.

On nous affirme que, dans l'ancienne Amérique centrale, les poètes, quoique cléricaux d'origine et académiques d'allure, composaient parfois des chants ou chansons d'amour. Ces compositions ne nous ont pas été conservées. Voici pourtant une toute petite pièce, où un sentiment délicat est exprimé sous une forme assez recherchée. Il a été recueilli chez les Aztèques modernes, mais peut-être vient-il de plus loin :

« Sur le flanc d'une certaine montagne,
« On arrache des fleurs.
« J'ai vu une mignonne fille
« Qui m'a arraché le cœur.
« Où tu iras,
« J'irai (1).

(1) Brinton, *loc. cit.*, 30.

Le savant américain, qui a recueilli ce petit chant, affirme que les délicatesses du sentiment ne sont nullement étrangères aux sauvages d'Amérique, comme il s'en est assuré en notant dans les cinq principaux idiomes du Nouveau-Monde, tous les termes signifiant « aimer ». Il rappelle aussi, et cela est incontestable, que des hommes d'une haute culture intellectuelle peuvent être de grossiers débauchés. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que certains Aztèques modernes et à plus forte raison les anciens, beaucoup plus civilisés, aient connu et chanté l'amour, tel que le peuvent éprouver les natures moralement distinguées.

## V. — *De la poésie dramatique.*

La littérature des races inférieures nous est déjà suffisamment connue pour que nous ne puissions plus partager un préjugé fort répandu, à savoir que la littérature dramatique est une des phases dernières de l'évolution littéraire. Nous savons au contraire, que les représentations scèniques sont la forme préférée de la littérature dans les clans primitifs. Le chant, la musique, la danse mimée sont, à l'origine, les trois personnes inséparables de la trinité esthétique. Rien donc de surprenant à ce que les anciens empires de l'Amérique centrale aient eu une littérature dramatique.

Mais la poésie scénique, ayant besoin, pour être représentée, du concours de plusieurs personnes, de tout un attirail accessoire et enfin d'une grande publicité, doit nécessairement être asservie au pouvoir dans les états à régime despotique. Au Mexique et au Pérou, types de monarchies absolues, il en était ainsi.

Dans le royaume des Aztèques, les représentations se donnaient en plein air, près des temples et des marchés, sur des hautes terrasses carrées, analogues aux *téocallis*. On n'y jouait, paraît-il, que des farces grossières. Sûrement, on n'avait pas

même l'idée d'y représenter des pièces subversives ; le tout-puissant clergé mexicain y aurait mis bon ordre.

Au Pérou, l'art dramatique n'était plus qu'un simple divertissement de cour ; mais on y mettait plus d'intelligence qu'au Mexique. Les *amautas*, composaient des tragédies et des comédies dialoguées, qui, durant les fêtes, étaient représentées devant l'Inca et sa cour, par les fils des seigneurs et des grands officiers, appartenant tous, comme on le sait, à l'énorme famille royale. Le sujet des tragédies péruviennes était toujours tiré des annales du pays, des hauts faits militaires, des héroïques actions des rois et des grands hommes. Après la représentation les acteurs reprenaient leur place dans le cortège du souverain, qui les récompensait par des présents d'un grand prix (1).

Les Péruviens n'avaient aucune écriture et leurs *quipos* se prêtaient surtout à représenter les nombres. C'est pourquoi il nous est parvenu fort peu de chose de leurs compositions dramatiques et de leur littérature en général. Voici pourtant un fragment d'un drame composé peu avant la conquête de Pizarre. Le sujet est l'histoire d'*Ollanta*, guerrier de haut renom et de basse naissance, qui, enivré par ses succès militaires, osa prétendre à la main d'une fille de l'Inca. La demande d'Ollanta, ayant été dédaigneusement repoussée, il jura une haine mortelle à son roi et à son pays, et on la lui fait exprimer dans une tirade, qui rappelle les Imprécations de Camille :

### LES IMPRÉCATIONS D'OLLANTA (2).

« O Cuzco, belle cité, — Dorénavant je serai ton ennemi, — Tes « murailles, je les renverserai sur ton sein, — Je t'arracherai le cœur « et le jetterai aux vautours. — Ton roi cruel verra mes milliers de « guerriers, armés et guidés par moi, — S'assembler comme un nuage « menaçant ta citadelle. — Ton ciel rougira des lueurs de ton embra- « sement. — Sanglante sera ta couche. — Et ton roi périra avec toi. —

(1) Garcilasso de la Vega, *loc. cit.*, II, 55.
(2) Brinton, *loc. cit.*, 34.

« Quand il halètera dans l'agonie, quand ma main lui serrera la gorge,
« — Nous verrons alors, s'il dira de nouveau : — « Tu es indigne de
« ma fille, — Jamais elle ne sera tienne ».

Habillés en vers cornéliens, cette tirade du Coriolan aztèque serait sûrement appréciée sur nos théâtres. Elle nous donne bien l'idée de l'état de barbarie parée, mitigée, auquel présidaient les souverains incas. La guerre et ses atroces beautés étaient encore la principale préoccupation du monarque et de ses nobles, aussi nous parle-t-on dans ces vers d'un cœur arraché et jeté aux vautours. Le trait est à noter ; car il ne s'agit point ici d'une exagération poétique. L'arrachement du cœur a été une coutume en usage chez presque tous les indiens d'Amérique. Ceux de l'extrême nord n'y ont même pas encore renoncé aujourd'hui ; ceux du Chili faisaient de même, il y a un couple de siècles à peine. Dans leurs sacrifices, les Mexicains offraient à leurs dieux le cœur tout palpitant des victimes humaines : il semble bien, d'après le langage d'Ollanta, que les Péruviens n'étaient pas, sous ce rapport, plus civilisés que leurs congénères.

Si maintenant nous résumons le caractère général de toute cette littérature, nous voyons que, dans les deux empires, la poésie laïque était surtout guerrière. Mais la religion et ses mythes constituait une autre source littéraire, largement exploitée, ce qui était nécessaire, puisque le régime était plus théocratique encore que monarchique.

## VI. — *De la poésie religieuse.*

Dans l'ancienne Amérique centrale, la poésie religieuse devait être très riche ; car les dieux étaient nombreux et chacun d'eux avait ses temples, ses prêtres, ses fidèles, ses fêtes, ses cérémonies rituelles où la danse et le chant tenaient une grande place. Sûrement il existait des hymnes consacrés et traditionnellement conservés. En voici un, que l'on chantait au

Pérou en l'honneur de la déesse de la pluie. Comme tous les peuples intellectuellement peu développés, les Quichuas avaient imaginé, pour se rendre compte des phénomènes naturels, des explications extrêmement simplistes. Ainsi, pour eux, la pluie provenait du fait que certains personnages divins, habitant dans les cieux, dans le firmament plutôt, brisaient des vases pleins d'eau, dont le contenu se répandait sur la terre en vertu de la pesanteur. C'est ce qu'expose la petite pièce suivante adressée à une déesse de la pluie.

CHANT QUICHUA ADRESSÉ A LA DÉESSE DE LA PLUIE (1).

« Belle fille, — Ton frère pluvieux, — Rompt maintenant, — Ta petite cruche, — Et c'est pour cela, — Qu'il tonne, que l'éclair brille — — Et que la foudre retentit. — Toi, fille royale, — Tu as recueilli l'eau du vase, — Et tu fais pleuvoir, — Grêler ou neiger. — Viracocha, — Constructeur du monde, — Vivificateur du monde, — Pour cette fonction, — T'a créée, — T'a désignée ».

Ce n'est certainement pas là du lyrisme provenant d'une inspiration bien haute, mais, dans tous les pays, la littérature liturgique se pique rarement d'une grande délicatesse de goût ; car elle est toujours d'origine fort ancienne et conserve indéfiniment, sans les altérer, les chants, les formules, les textes qui ont été, à l'origine, adoptés par les prêtres. Dans ces empires américains, relativement civilisés en bien des choses, la mythologie était restée tout-à-fait digne des Peaux-Rouges les plus sauvages. Les divinités astrolâtriques, météorolâtriques, evhémériques, imaginées par les tribus errantes, avaient été conservées. Il faut même ajouter des dieux que l'on peut appeler *patholâtriques*, c'est-à-dire des maladies déifiées. Un dieu mexicain, dans lequel des missionnaires espagnols crurent d'abord reconnaître J.-Christ, le dieu Nanahuatl, représenté comme souffrant d'un mal incurable, était simplement le dieu

(1) Garcilasso de la Vega, *loc. cit.*, II, 58. — Brinton, *loc. cit.*

de la syphilis et son nom se traduit par l'adjectif espagnol « *buboso* ». Pourtant ce dieu était fort, puissant et, d'après la légende, le soleil ne put se mettre en mouvement qu'après le sacrifice volontaire accompli par ce dieu *buboso*, qui « soutenait le ciel et la terre » (1).

Toute la mythologie mexicaine, telle du moins que nous la trouvons dans le *Popol-Vuh*, est à la fois grossière et incohérente. Je n'ai pas, en ce moment, à en exposer les mythes ; mais, au point de vue littéraire, il me faut emprunter quelques citations au livre sacré des Mexicains. Par le fond et par la forme, ces fragments nous renseigneront sur la *vis poetica* de la race ; car c'est surtout dans les conceptions mythiques, que l'imagination des primitifs se donne libre carrière. Seulement il ne faut pas demander à la littérature mythique ce qu'elle ne saurait donner. Partout et toujours ces créations de l'imagination primitive se figent en quelque sorte, aussitôt que les sociétés sortent de la sauvagerie. Dès qu'il existe une caste ou classe sacerdotale, les conceptions religieuses et les formes littéraires, qu'elles ont revêtues, deviennent immuables et se transmettent traditionnellement, à peu près sans altération ; car le clergé se fait toujours un devoir de veiller à cette inaltérabilité. Il arrive donc, dans les sociétés durables, que la littérature mythique continue à représenter, à travers les siècles, un même état mental, qui est celui de lointains ancêtres. La manière de penser et de sentir, qui fut celle des rédacteurs de l'Avesta, de la Bible, de l'Evangile, n'est certainement plus celle des Parsis, des Juifs, des Chrétiens actuels, qui cependant vénèrent extrêmement ces livres sacrés. De même le *Popol-Vuh* des Aztèques nous renseignerait fort mal sur l'état intellectuel des sujets de Montezuma et surtout des plus intelligents d'entre eux. Ce livre n'est en effet qu'un informe recueil de légendes sauvages, d'enfantines traditions cosmogoniques, aussi grossières qu'incohérentes, fort inférieures par le fond et

(1) Brasseur de Bourbourg, *Popol-Vuh* (notice bibliographique, CXLII).

la forme aux livres sacrés des peuples de race blanche. Pourtant nous y retrouvons certaines traditions mythiques, analogues à celles qui ont cours chez les nations de race sémitique ou aryenne, surtout de race sémitique. Cette fois, la similitude n'est pas trop grande, comme elle l'est dans certaines légendes attribuées aux Peaux-rouges. Seules, les idées premières sont communes ; les détails, la forme et les développements diffèrent. Sans doute les traducteurs, Mexicains convertis, ont bien mis en relief surtout ce qui avait de l'analogie avec la mythologie chrétienne ; mais l'ensemble a gardé sa couleur exotique.

Dans ce recueil chaotique où les légendes ont été entassées pêle-mêle, je choisirai seulement et de préférence quelques passages qui, pour la plupart, rappellent les traditions sémitiques du même genre, ayant cours parmi nous. La ressemblance ne saurait trop nous étonner, puisque la population indigène de l'Amérique centrale était, selon toute apparence, originaire de l'Asie, pour la plus grande part, et de l'Europe pour l'autre.

Voici d'abord le tableau de la création. Le créateur est *Ourakan*, qu'on appelle « le Cœur du ciel, » et qui forme une trinité indivisible :

« L'éclair est le premier (signe) de Ourakan; le second est le sillonnement de l'éclair; le troisième est la foudre qui frappe et ces *trois* sont le Cœur du ciel » (1). — « Tout était calme et silencieux ; Tout était immobile, tranquille, et vide était l'immensité des cieux... Seule existait la mer paisible et tout l'espace des cieux ». — « Il n'y avait que l'immobilité et le silence dans les ténèbres... Seuls aussi le Créateur, le Formateur, le Dominateur, le serpent couvert de plumes, ceux qui engendrent... sont sur l'eau comme une lumière grandissante... » (2). « Terre, dirent-ils, et à l'instant elle se forma » (3). — « Et d'abord se formèrent la terre, les monts et les plaines. Le cours des eaux fut divisé; les ruisseaux s'en allèrent serpentant entre les montagnes,

(1) Brasseur de Bourbourg, *loc. cit.*, 9.
(2) Brasseur de Bourbourg, *loc. cit.*, 7.
(3) *Ibid.*, 11.

etc. » (1). — « Alors ils donnèrent la fécondité aux animaux de la montagne... Ils distribuèrent aux cerfs et aux oiseaux leurs demeures : Toi, cerf, au bord des ruisseaux, dans les ravins tu dormiras... Dans les bois, vous vous multiplierez ; sur quatre pieds vous irez ; sur quatre pieds vous vivrez (2) ... « Vous autres oiseaux, vous vous logerez en haut des bois, en haut des lianes ; vous y ferez vos nids ; vous vous y multiplierez » ... « Bramez, gazouillez maintenant... faites entendre votre langage, chacun suivant son espèce... Ainsi fut dit aux cerfs, aux oiseaux, aux lions, aux tigres et aux serpents » ... « Dites donc notre nom ; honorez-nous, nous votre mère, nous votre père. Invoquez donc Ourakan, le Sillonnement de l'éclair, la Foudre qui frappe, le Cœur du ciel, le Créateur et le Promoteur... Parlez. Appelez ; Saluez-nous... Mais il leur fut impossible de parler. Ils ne firent que caqueter, glousser, croasser » (3). — Alors les dieux dirent : « Essayons de faire des hommes, obéissants, respectueux qui soient nos soutiens et nourriciers » ... « Alors eurent lieu la création et la formation de l'homme. De terre glaise, ils firent sa chair ». — « Ils virent qu'il n'était pas bien ; car il était sans cohésion, sans consistance, sans mouvements, sans force, inepte et aqueux »... Il se délaya dans l'eau sans pouvoir se tenir debout »... « Alors ils défirent et détruisirent encore une fois leur œuvre et leur création » (4). — Puis les dieux ordonnèrent au maïs et au *tzité* (l'arbre aux graines d'Amérique) de s'accoupler et il en naquit des hommes de bois : — « Ils existèrent ; ils se multiplièrent ; ils engendrèrent des filles et des fils, mannequins travaillés de bois ; mais ils n'avaient ni cœur, ni intelligence... Ils ne se souvenaient plus du Cœur du ciel... Ce n'était donc là qu'un essai, une tentative d'hommes » (5). — « Alors les eaux furent gonflées par la volonté du Cœur du ciel et il se fit une grande inondation qui submergea les mannequins travaillés de bois » (6) ... « On dit que leur postérité se voit dans ces petits singes, qui vivent aujourd'hui dans les forêts (7). — Puis par un prodige, par magie, naquirent des hommes, beaux, parfaits : « Ils virent et aussitôt leur regard s'éleva, leur vue embrassa tout... Les choses les plus cachées, ils les voyaient toutes à volonté... Grande fut leur sagesse. Leur génie s'étendit sur les bois, les rochers, les lacs et les mers, les

(1) Brasseur de Bourbourg, *loc. cit.*
(2) *Ibid.*, 13.
(3) *Ibid.*, 16.
(4) *Loc. cit.*, 19.
(5) *Ibid.*, 24, 25.
(6) *Loc. cit.*, *Popol-Vuh*, ch. III, 25.
(7) *Loc. cit.*, *Popol-Vuh*, ch. III, p. 31.

montagnes et les vallées » (1). Mais alors les dieux s'effrayèrent. Ils craignirent que les hommes n'eussent la pensée de s'égaler à eux : « Alors un nuage leur fut soufflé sur la prunelle des yeux par le Cœur du ciel et cette prunelle se voila, comme la face d'un miroir, qui se couvre de vapeur. Le globe de leurs yeux se trouva ainsi obscurci; ils ne virent plus que ce qui était rapproché... (2) « Ceux-ci engendrèrent les hommes, les tribus petites et grandes ; ceux-ci furent notre souche, à nous autres, à nous la nation *Quichée* » (3).

Ce récit cosmogonique, que j'ai clarifié, en émondant quantité de détails saugrenus, a de frappants rapports avec le récit de la Genèse. On y trouve même un mot réputé sublime dans la Bible : « Terre, dirent-ils, et à l'instant elle se forma », est l'exact équivalent du fameux « Que la lumière soit ».

Il existe encore, entre les deux récits, bien d'autres ressemblances plus ou moins prochaines ou lointaines : — Le déluge avait laissé la terre humide, fangeuse, le soleil apparaît et la dessèche ; mais le *Popol-Vuh* nous apprend, ce que ne fait pas la Bible, que le soleil était semblable à un homme (4). Le livre quiché parle aussi de la confusion des langues et de la dispersion des hommes, évènement qui se produisit en un lieu nommé Tulan (5).

Si, comme il semble, le fond du *Popol-Vuh* est authentique, ces analogies sont trop frappantes pour ne pas accuser une source commune, sans doute asiatique.

On trouve encore dans la Bible des Quichés, une légende relative à une sorte d'*Immaculée-Conception* ; mais la forme en est toute spéciale. Une jeune fille se présente devant un arbre, un calebassier, dont les fruits sont des têtes de mort. L'une de ces têtes demande à la jeune fille si elle désire de ces singuliers fruits.

(1) *Loc. cit.*, p. 200, 201.
(2) *Loc. cit.*, *Popol-Vuh*, 205.
(3) *Ibid.*, 207.
(4) *Ibid.*, 243.
(5) *Ibid.*, 217.

« J'en veux. — Eh bien! étends seulement le bout de ta main, dit la tête de mort, — Oui, répondit la jeune fille, en avançant la main... Alors la tête de mort lança avec effort un crachat dans la main de la jeune fille... Celle-ci regarda aussitôt le creux de sa main, en y jetant un coup d'œil curieux; mais la salive de la tête de mort n'était plus dans sa main. — « Cette salive, dit la tête..., c'est ma postérité que je viens de te donner... Ma tête cessera de parler; car ce n'est qu'une tête de mort, qui déjà n'a plus de chair » (1) ... « La jeune fille retourna à la maison... et aussitôt elle conçut dans son sein par la vertu seule de la salive et ce fut là la conception de Hunahpu et de Xbalanqué » (2).

Sans altérer autrement le texte de ce passage, je l'ai simplement émondé, comme j'avais fait des précédents, en supprimant de stupides répétitions, la surcharge d'inutiles détails, qui rendent si fatigante la lecture du *Popol-Vuh*. Quelle que puisse être l'origine des légendes mythiques, formant le fond de ce livre sacré, la forme en a tous les caractères des compositions primitives : le désordre dans l'exposition, l'accumulation d'insignifiants détails et la grossièreté de certains d'entre eux. C'est ainsi que narrent, en tout pays, les enfants et les sauvages. Pourtant certains passages, de date sans doute relativement récente, ont une plus digne allure, par exemple, la prière des rois, qui se trouve vers la fin du *Popol-Vuh* :

« Salut, beauté du jour, ô Ourakan, Cœur du ciel et de la terre! Toi qui donnes la gloire et la félicité ; Toi qui donnes les filles et les fils! Tourne-toi vers nous et répands la prospérité avec tes bienfaits. Donne la vie et l'être à mes sujets. Qu'ils croissent et vivent, eux, les soutiens et les nourriciers de tes autels; eux qui t'invoquent... sur les routes, au bord des rivières, dans les ravins, sous les bois, sous les lianes... Qu'aucun malheur... ne leur vienne de ta chevelure, etc., etc. » (3).

Cette oraison est tout-à-fait dans le style adopté par le clergé aztèque ; mais on en a conservé bien d'autres et il me faut maintenant parler de cette éloquence cléricale et de l'art oratoire des Mexicains en général.

(1) *Popol-Vuh, loc. cit.*, 93.
(2) *Ibid.*, 95.
(3) *Popol-Vuh, loc. cit.*, 333.

## VII. — *Du genre oratoire au Mexique.*

L'éloquence était fort appréciée au Mexique, comme elle l'était chez les Peaux-Rouges ; mais, sous le lourd despotisme des souverains aztèques, il ne pouvait plus être question de l'éloquence libre et spontanée, en usage dans les antiques tribus républicaines. Plus encore peut-être que la poésie, l'éloquence aztèque était réglée, compassée, disciplinée. De bonne heure on dressait les enfants, destinés plus tard aux ambassades, à débiter de longues harangues ; mais il leur était interdit de s'écarter d'un style officiel, de certaines formes de langage, adoptées une fois pour toutes (1). C'était des orateurs en titre, dressés à parler selon la formule, et prenant la parole dans toutes les occasions où cela était jugé nécessaire, aussi bien dans les affaires publiques que dans les cérémonies marquant les principaux évènements de la vie de famille (2). De là, la froideur, la banalité de nombreuses harangues, que nous ont conservées les chroniqueurs espagnols. Elles étaient évidemment imposées, par la coutume, rituelles et composées par des orateurs cléricaux. Néanmoins, comme la race était encore très-voisine de la sauvagerie, son goût pour les figures, les comparaisons, les métaphores, donne quelque originalité de forme à certaines de ces formules.

Voici une prière pour demander de la pluie en temps de sécheresse.

« Le vrai fruit et la substance des dieux *Tlaloque*, ce sont les nuages, qui les accompagnent et répandent la pluie sur nous. Trouvez bon, seigneur, que la joie renaisse parmi les quadrupèdes, les herbes, les volatiles et les oiseaux au plumage précieux, tels que le *quecholli* et le *caquan* : que ces oiseaux voltigent, chantent et sucent les herbes et les fleurs ; mais non point au milieu du tonnerre et des éclairs, qui sont les ordinaires manifestations de vos colères, etc. » (3).

(1) Larenaudière, *Le Mexique*, 51.
(2) Sahagun, *loc. cit.*, 416.
(3) Sahagun, *loc. cit.*, 347.

En temps d'épidémie, on priait en ces termes :

« O Seigneur très valeureux, très bon, soutien de tous !... Est-il vrai, que votre colère puisse se glorifier, se réjouir, en lançant des pierres, des lances et des flèches ?... Vous exercez vos dents aiguës et vos coups impitoyables sur votre peuple misérable, amaigri et privé de substance, comme un roseau vide » (1).

A une femme morte en couches ou plutôt à son ombre, on adressait les paroles suivantes :

« O ma fille bien aimée, vaillante, belle, tendre et petite tourterelle, vous avez travaillé... en femme courageuse; vous avez vaincu, comme votre mère et maîtresse *Cinacoatl* ou *Quilaztli*... Réveillez-vous. Debout, ma fille !... On voit déjà les lueurs de l'aube matinale. Les hirondelles et tous les autres oiseaux font entendre leurs chants. Levez-vous, ma fille et couvrez-vous de vos ornements. Partez pour ces lieux enchanteurs où s'étale la demeure du Soleil, votre père. Là tous les êtres vivent dans la joie et les délices. Allez avec le Soleil, emportée par les femmes célestes, ses sœurs, toujours rassasiées de plaisir en sa compagnie ; car il est le père universel » (2).

Il y avait de ces harangues pour tous les moments, pour tous les actes de la vie. Ainsi, en coupant le cordon ombical du nouveau-né, l'accoucheuse disait à l'enfant :

« Je coupe ton nombril... Sache bien... que la maison où tu es né n'est pas ta demeure : tu es soldat, tu es l'oiseau appelé *quecholli*...; tu es oiseau et soldat de celui qui est en tout lieu. La maison, dans laquelle tu es venu, n'est qu'un nid, une hôtellerie... Cette maison n'est que ta demeure de passage... Tu appartiens aux rases campagnes où s'engagent les combats. C'est pour elles que tu as été envoyé. Ton métier et ta science, c'est la guerre. Ton devoir, c'est de donner à boire au soleil le sang des ennemis et de fournir à la terre... le corps de tes adversaires pour qu'elle les dévore » (3).

J'arrête ici mes citations. Elles suffisent à établir que le formulaire oratoire imposé aux Aztèques par le clergé mexicain était barbare, mais, néanmoins, avait encore conservé quelque couleur.

(1) Sahagun, *loc. cit.*, 321.
(2) Sahagun, *loc. cit.*, 436.
(3) Sahagun, *loc. cit.*, 439.

## VIII. — *La littérature monarchique dans l'Amérique centrale.*

Dans l'enquête, que nous poursuivons ici, à propos des origines et de l'évolution littéraires, la forme de l'esthétique dans l'Amérique centrale a de l'importance : elle représente la deuxième phase du développement littéraire, celle que l'on peut appeler monarchique.

Chez les Peaux-Rouges, nous avons pu étudier la phase précédente, celle de l'esthétique dans le clan républicain. A cette époque première, les danses mimiques et chorales, où tout le monde prenait part, formaient le fond des manifestations littéraires. Ces manifestations constituaient de vraies cérémonies publiques ; mais, dans le détail de leur exécution, une assez grande liberté d'allure était laissée aux auteurs.

Dans les grands empires du Mexique et du Pérou, les danses chorales sont toujours en usage ; mais il n'est plus question de liberté esthétique. Tout est devenu rituel. Un clergé omnipotent a imposé une orthodoxie même à la danse ; tout jeté-battu incorrect est illicite ; c'est peut-être même un péché. La danse, la poésie, la musique sont choses confisquées par l'autel et le trône ; l'esthétique est devenue une propriété sacerdotale. Les règles poétiques s'enseignent aux jeunes nobles, dans des sortes de petits séminaires. A Tezcuco, on est même allé plus loin, en instituant un tribunal dit de musique, parce que la poésie se chante encore ; ce tribunal a un pouvoir inquisitorial ; il décerne des prix à la poésie orthodoxe ; il châtie les poètes hétérodoxes. L'inspiration n'est plus guère tolérée que si elle est assez docile pour s'enfermer dans des formules toutes faites. Aussi la verve, sauvage sans doute mais parfois originale, que nous avons rencontrée chez les Peaux-Rouges, est à peu près éteinte dans ces empires si bien réglés. La rudesse, la spontanéité primitives ne persistent plus que dans certaines

poésies mythiques, réputées sacrées, par suite immuables et qui datent de l'âge précédent.

Çà et là, cependant, quelques courtes compositions lyriques chantent encore sans trop se soucier des rites littéraires. Elles se rattachent au genre sentimental et personnel, que nous avons vu naître durant la phase républicaine. Ce sont des poésies affectives.

Toute cette évolution atteste hautement l'étroite solidarité des formes esthétiques et des institutions politiques, qui les maîtrisent et leur imposent tel ou tel développement. — Cette situation dépendante de l'esthétique littéraire est générale. Nous aurons à la constater bien des fois au cours de notre enquête. Il serait donc inutile d'y trop insister en ce moment.

---

# CHAPITRE VII

## La Littérature des Mongoloïdes et des Mongols inférieurs.

—

SOMMAIRE

I. *Division du sujet.* — Diversité des civilisations. Esquimaux. Tartares. Malais.

II. *La littérature des Esquimaux.* — Danses mimiques. — Musique des Esquimaux. — Chansons érotiques des femmes. — Légendes mi-partie chantées. — Duels poétiques. — Un duel satirique. — La chanson du mont Kounak. — L'histoire de l'ours reconnaissant.

III. *La littérature des Mongols et des Tartares.* — Influences perturbatrices. — Musique des Mongols. — Danses mimiques. — Amour de la poésie lyrique. — Trouvères. — Odes héroïques. — La transmigration de Timour. — Poésies fugitives. — Une ode amoureuse. — Contes merveilleux. — Fâcheuse influence du Lamaïsme.

IV. *La littérature Indo-Chinoise.* — Le ministère de la musique à Hué. — Amour passionné du chant, de la danse et de la musique. — Ballets mimiques. — Drames mythologiques. — Musique siamoise. — Une langue musicale. — La classe des lettrés siamois. — Despotisme et servilité. — La joûte fleurie. — Poésie patriotique. — Le suicide du mandarin. — La honte de l'Annam.

V. *La littérature malaise.* — Invasions perturbatrices. — Littérature importée. — La littérature domestiquée. — La passion de la musique et de la poésie. — Les *Bimbang.* — La danse. — *Pantoums* lyriques. — Légendes historiques et merveilleuses. — Littérature dramatique. — La mimique séparée des paroles. — Le personnage chantant. — Spectacles populaires. — Une chanson d'amour de Célèbes.

VI. *Les facteurs principaux de la littérature.*

### I. — *Division du sujet.*

A peine le dernier chapitre m'a-t-il suffi pour donner une suffisante idée de la littérature des anciens royaumes mexicain et péruvien. Dans celui-ci, mon investigation doit porter sur des populations bien diverses et bien disséminées; puisque, en dehors des grands Etats à civilisation barbare de la Chine et

du Japon, il me faut passer en revue tous les peuples, qui, soit en Asie, soit dans les pays annexes du grand continent asiatique, appartiennent de près ou de loin au type humain jaune ou mongol. Mais, sauf la parenté de race plus ou moins accusée, les divers groupes ethniques de ces Mongols inférieurs, ont entre eux peu de caractères sociologiques communs. Les uns sont encore plongés dans la sauvagerie primitive ; les autres ont déjà fondé des états semi-civilisés. La plupart d'entre eux ont subi l'influence de religions et de civilisations plus avancées que les leurs : ce sont physiquement et intellectuellement des hybrides.

Pour mettre un certain ordre dans ce sujet si disparate, il en faut fractionner l'étude. Je parlerai donc tout d'abord de la littérature des Mongoloïdes hyperboréens, des Esquimaux ; puis de celle des Tartares et Mongols, nomades encore, pour la plupart, sauf les Thibétains. Enfin je terminerai par la littérature des populations malaises, c'est-à-dire de races mélangées résultant surtout de croisements mongols avec les noirs de l'Inde.

## II. — *La littérature des Esquimaux.*

Il est peut-être permis de considérer les Esquimaux comme le prototype de la race jaune ; mais, tout en étant originaire de l'Asie, ce prototype ne s'y est point cantonné. Refoulé de tous côtés par des populations plus civilisées, obéissant aussi à ses instincts nomades, il a fini par occuper toute la zone circumpolaire, aussi bien en Amérique qu'en Asie. En Europe même, je parle de l'Europe très septentrionale, l'Esquimau, l'homme arctique, a précédé l'homme blanc et les derniers restes des Lapons l'y représentent encore. — Notre étude, qui est bien plutôt ethnique que géographique, doit se préoccuper plus de la race que de l'habitat. Par conséquent, je ne ferai point de distinction entre les Esquimaux des divers continents.

En dépit des rigueurs, on peut même dire des horreurs de leur climat polaire, les Esquimaux ou *Innuit* sont très vifs, très gais, même très portés aux plaisirs de l'amour ; aussi leur esthétique littéraire est-elle relativement avancée. — Les Kamtchadales ont des danses, des danses d'hommes et des danses de femmes. Les premières sont des danses mimiques. Comme les enfants, les Kamtchadales aiment beaucoup à contrefaire le ton, la démarche, les actions des étrangers (1) ; mais la danse mimique, qu'ils préfèrent, leur danse nationale, consiste à imiter l'allure, la démarche de l'ours, qu'ils ont de fréquentes occasions de rencontrer et de chasser (2). La danse des femmes est fort différente ; c'est à peine une danse. Deux femmes s'agenouillent en face l'une de l'autre et se mettent à chanter, d'abord d'un ton fort bas, en remuant doucement la tête et les épaules. Puis leur voix s'élève insensiblement, à mesure que les mouvements s'accentuent à tel point que les exécutantes arrivent à en perdre l'haleine (3). Que chantent-elles ? Quelle relation rattache les paroles chantées aux mouvements en apparence désordonnés des exécutantes ? On ne nous l'a pas dit. Il est probable que là encore la mimique a pour objet de compléter le chant.

La musique des Esquimaux est surtout vocale, quoique les Esquimaux d'Amérique et d'Asie connaissent le tambourin, auquel les Kamtchadales ont même ajouté une sorte de flûte (4). — En dépit de cette pauvreté instrumentale, les Esquimaux ont un goût des plus vifs pour la musique et même pour la poésie. La poésie lyrique ne leur est pas inconnue et ils ont des chansons d'amour, mais ces chansons sont surtout composées par les femmes (5). Les hommes préfèrent les récits, les légendes, les histoires. Ces histoires sont presque tou-

(1) Steller, *Histoire du Kamstchatka*, II, 182.
(2) Cook (troisième voyage), *Hist. univ. voy.* vol. XI, 345.
(3) Steller, *loc. cit.*, II, 181.
(4) *Ibid.*, II, 182.
(5) *Ibid.*, II, 182.

jours chantées ; ce sont des récitatifs. La plupart d'entre elles débutent par une vraie phrase musicale, puis continuent sur un mode simplement rythmique. Certaines de ces histoires sont simplement dites, parlées, mais alors elles sont toujours entrecoupées de chants ou de récitatifs. Enfin, la parole et le chant sont toujours, chez les Esquimaux, appuyés par des gestes et des cris (1). Il est à peine besoin de faire remarquer le caractère absolument primitif de cette association intime de la mimique, du chant et de la parole. Les récits chantés par les Esquimaux sont ou légendaires et traditionnels ou individuels. Ils sont fort nombreux et chaque Esquimau presque en a, qui lui sont propres (2). Ces histoires sont souvent improvisées et racontent de merveilleuses et magiques aventures.

Toutes ces compositions, qu'elles soient ou non chantées, sont ordinairement de joyeuse allure et contrastent avec le ton sérieux, lugubre, des poésies indiennes de l'Amérique, surtout de celles des Indiens, vivant dans les splendides régions de l'Amérique tropicale (3). Que l'on vienne après cela proclamer l'étroite et nécessaire relation entre le milieu et la littérature, comme l'ont fait d'un ton d'oracle tant de critiques purement théoriciens.

Le talent poétique est très estimé parmi les Esquimaux, aussi la renommée d'un bon improvisateur, d'un bon conteur, se répand bien au-delà de son campement et de sa horde. Durant la longue nuit hivernale, il arrive fréquemment que les champions poétiques des diverses hordes se portent des défis et luttent de verve et de musique dans de véritables tournois poétiques (4). Mais, ce qui est plus particulier encore aux Esquimaux, c'est que ces tournois littéraires servent souvent à régler des différends tout à fait étrangers à l'art et sont

(1) *Smithsonian's Institution Report* (Ethmology), 1884-1885.

(2) *Ibid.*

(3) Brinton, *loc. cit.*

(4) *Ibid.*

de vrais duels satiriques et publics, où l'esprit remplace les coups (1).

Voici un petit échantillon de couplets débités et recueillis dans une de ces rencontres littéraires entre deux Esquimaux, *Sadlat* et *Pulangit-Sissok.*

SADLAT.

« Le rivage du Sud, oh ! oui ! le rivage du Sud, je le connais ; » — « Autrefois j'y ai vécu et j'y ai rencontré Pulangit-Sissok, » — « Un garçon surchargé de graisse, oh ! oui, je le connais » — « les gens du rivage méridional ne savent pas parler ; » — « Ils ne réussissent pas même à prononcer notre dialecte ; » — « Vraiment ce sont des gens stupides » — Ils ne peuvent même pas parler entre eux un commun langage » — « Les uns ont un accent ; les autres en ont un autre. » — « Personne ne les peut comprendre. » — « Eux-mêmes ne se comprennent pas ».

PULANGIT-SISSOK (2).

« Oh ! oui, Sadlat et moi nous sommes de vieilles connaissances ; » — « Autrefois il m'aimait extrêmement. » — « Un jour, je vis combien il désirait que je fusse le meilleur batelier du rivage. » — « C'était un jour d'orage et je voulus bien prendre son bateau à la remorque. » — Ah ! Ah ! Sadlat, tu poussais de bien pitoyables cris. » — « Tu fus obligé de tenir ferme la corde de ma barque » — « et de me transborder une partie de ta cargaison. » — « Oh ! oui, Sadlat, nous sommes de vieilles connaissances » (3).

Rien de plus original que cette coutume du duel poétique et satirique, remplaçant les luttes sanglantes, les violences en usage dans toutes les autres races humaines. Elle est d'ailleurs en harmonie avec le caractère des Esquimaux de l'extrême-nord, gens pacifiques, qui, au dire de Parry n'avaient même pas l'idée de la guerre. — L'humeur railleuse et joyeuse, qui est particulière aux Esquimaux, ne les porte guère à la poésie

(1) Brinton, *loc. cit.*
(2) Brinton, *loc. cit.*
(3) *Ibid.*

vraiment lyrique ; pourtant ils la connaissent. Voici une petite ode, où l'on célèbre les beautés de la nature dans les régions arctiques.

### LE MONT KOUNAK : CHANSON D'ARSUT (1).

« Je regarde vers le Sud, le grand mont Kounak, — Le grand mont Kounak, là vers le Sud ; — Je guette les nuages, qui s'amoncèlent autour de lui ; — Je contemple leur splendide éclat ; — Ils s'étalent sur le grand Kounak ; — Ils grimpent sur son flanc maritime ; — Regarde-les cheminer et se transformer ; — Guette-les, là vers le Sud ; — Comme l'un embellit l'autre ; — Comme ils s'élèvent sur le flanc méridional, — Voilant à la montagne la mer tempétueuse ! — Chacun d'eux prête aux autres sa beauté ».

Cette petite ode ne manque ni de couleur ni de sentiment esthétique. Une fois de plus, nous prenons en défaut les critiques littéraires, qui s'accordent généralement à considérer le goût esthétique des beautés de la nature, comme tard venu et spécial aux races très développées.

Mais, sans être étrangers à la poésie lyrique, les Esquimaux cultivent surtout le récit, la légende chantée, composition moins individuelle et par suite plus propre à intéresser leurs compagnons. Les Esquimaux hyperboréens vivent encore en régime communautaire ; dans chacune de leurs hordes, la solidarité des membres du petit groupe est des plus étroites ; il est donc presque nécessaire que la personnalité de leurs poètes s'efface à l'ordinaire. Voici une de ces légendes chantées, qui font le charme des réunions d'Esquimaux durant la longue nuit de leur hiver.

### L'HISTOIRE DE L'OURS (2).

Il y a bien des lunes, une femme se procura un ourson polaire, âgé de deux ou trois jours. Elle en désirait un depuis bien longtemps, aussi s'occupa-t-elle de celui-ci avec sollicitude, comme d'un fils. Elle le

(1) Brinton, *loc. cit.*
(2) *Smithsonian Institution* (*Entology's Report* by Powell, 1884-1885).

nourrissait ; elle lui préparait un lit doux et chaud à côté du sien ; elle lui parlait, comme une mère à son enfant. Comme elle n'avait pas de parents vivants, elle et l'ourson occupaient la maison toute entière. — Quand il fut devenu grand, l'ourson *Kounikdjoua* montra qu'en l'élevant la femme n'avait pas perdu ses peines. De bonne heure il se mit à chasser les veaux-marins, à pêcher des saumons. Il apportait son gibier à sa mère sans y donner le moindre coup de dent et recevait seulement sa part de ses mains. Du haut d'une colline la femme guettait toujours le retour de l'ours et, quand il n'avait pas eu de chance, elle allait demander à ses voisins de la graisse pour se nourrir. De loin la femme était avertie du résultat de la chasse ; car, en cas de succès, l'ours revenait par le chemin même qu'il avait suivi en partant. Dans le cas contraire, il prenait un chemin différent. — Devenu plus habile chasseur que les *Inouit* (Esquimaux), l'ours finit par exciter leur envie et, après qu'il eut rendu des services pendant de longues années, sa mort fut résolue. En apprenant cet arrêt, la vieille femme accablée de douleur, offrit sa propre vie, comme rançon de celui qui si longtemps l'avait aidée. Son offre fut durement repoussée. Quand ses ennemis furent rentrés dans leurs maisons, la femme eut une longue conversation avec son fils, alors adulte. Elle lui apprit que des hommes pervers voulaient le tuer et que le seul moyen de sauver sa vie était une fuite sans retour. En même temps elle le pria de ne pas s'éloigner tellement qu'elle ne pût le trouver et en recevoir tantôt un veau-marin, tantôt autre chose — et après avoir écouté ce que lui disait la femme, dont un ruisseau de pleurs baignait les joues ridées, l'ours plaça gentiment son énorme patte sur la tête de sa mère adoptive ; puis, la lui passant autour du cou, il dit : « Bonne mère, Kounikdjouap se tiendra toujours à votre portée et vous servira de son mieux ». — Peu de temps après, la femme, ayant besoin d'aliments, s'avança sur la mer glacée, pour tâcher de rencontrer son fils. Elle ne tarda pas à l'apercevoir couché à côté d'un autre animal de son espèce. En hâte, l'ours vint à la rencontre de la femme, qui, après lui avoir tapé familièrement sur la tête comme autrefois, lui fit part de sa détresse et le pria de lui procurer quelque aliment. L'ours retourna alors sur ses pas et aussitôt la femme assista à un combat terrible entre son fils et le camarade de celui-ci. A sa grande joie, la lutte fut courte et bientôt l'ours, son fils, traîna aux pieds de sa mère le cadavre de l'autre ours. Sans perdre un moment, la femme dépouilla l'ours mort, préleva pour son fils de larges tranches de graisse et lui dit que bientôt elle reviendrait chercher la viande ; car pour le moment il lui était impossible de l'emporter chez elle. Elle ajouta qu'en cas de besoin, elle viendrait réclamer son assistance. Les choses continuèrent de ce train pendant très, très longtemps. L'ours

fidèle ne cessa jamais de servir sa mère et d'en être chéri, comme il l'avait été durant son jeune âge. »

Dans des petites sociétés communistes, comme celles des Esquimaux, un conte de ce genre doit avoir du succès. En effet, il glorifie la reconnaissance, vertu sociale par excellence, et, de plus, il est anonyme. L'auteur s'efface, fait totalement abstraction de sa personne, comme cela doit être dans un clan extrêmement solidaire, où tout est à tous.

Au total, la littérature des Esquimaux ne fait pas trop mauvaise figure à côté des autres littératures primitives. Elle assimile l'animal à l'homme, comme le veut partout la logique sauvage ; mais elle est à la fois, gaie, pacifique, morale ; le sentiment du beau dans la nature ne lui est pas étranger. Enfin, pour nous, elle prouve le néant des théories, qui font des œuvres littéraires le simple résultat, le reflet du milieu, du climat. — Nous l'avons déjà vu ; nous le verrons encore, c'est du milieu social et non du milieu physique que la littérature est fille et l'organisation sociale a sur la pensée humaine beaucoup plus d'influence que la pluie et le beau temps.

### III. — *La littérature des Mongols et des Tartares.*

L'Esquimau nous représente l'homme de race jaune dans son état de sauvagerie native. Les autres populations mongoles ou mongoloïdes, qui, pour la plupart nomades encore, occupent la majeure partie de l'Asie septentrionale, ont passé de l'état sauvage à l'état barbare, mais en subissant de puissantes influences qui ont profondément altéré leurs coutumes et leur manière de penser. La Mandchourie n'est plus aujourd'hui qu'une annexe de la Chine, conquise pourtant par elle. Celle-ci a presque aboli la langue des Mandchous, leur a donné une écriture et en même temps imposé sa littérature (1). Mais ce qui a surtout faussé l'évolution normale de l'esprit chez les

(1) Huc, *Voy. en Tartarie*, I, 152.

Mongols, c'est la conversion au bouddhisme lamaïque de la plupart de leurs hordes et tribus de l'est et du nord. Au sud-ouest, chez les Turcomans, par exemple, c'est la religion de Mahomet, qui s'est assujetti les Mongols nomades.

De ces toutes puissantes perturbations est résultée chez la plupart des populations mongoliques encore barbares, l'adoption de littératures d'emprunt, originaires de la Chine, de l'Inde, des royaumes musulmans de l'Asie. Les Mandchous ont accepté une littérature chinoise; les Kalmouks, une littérature hindoue, trop souvent bouddhique et mystique (1). Les Thibétains ont subi, plus que tous les autres groupes mongoliques, l'influence du bouddhisme, et en même temps de la littérature hindoue, mais surtout de la littérature religieuse. C'est même à l'Inde, que vers le milieu du VIIe siècle, le Thibet a emprunté son écriture (2).

Attaquées par la civilisation chinoise, par le Bouddhisme et l'influence Hindoue, par le Mahométisme, enfin, plus récemment, par la conquête russe, les mœurs des Tartares orientaux ou Mantchous, celle des Tartares occidentaux, plus spécialement dénommés Mongols, et même celles des Turcomans au sud, ont subi de très profondes altérations et il n'est plus très facile de se faire une idée de leur ancienne littérature, d'ailleurs insuffisamment étudiée. Pourtant certaines coutumes conservées en dépit de tout, certains goûts esthétiques persistant obstinément, rappellent un passé vierge encore d'influences étrangères.

La musique des Mongols, la musique cléricale, la musique des lamas, se sert d'instruments spéciaux, employés seulement dans les cérémonies religieuses ; ce sont d'énormes trompettes de six pieds de long, des flûtes longues d'une aune, des *gongs*, des cymbales (3) ; mais les Kirghises ont encore des flûtes en

(1) A. Rémusat, *Recherches sur les langues tartares*, I, 225-226.
(2) Huc, *Voy. en Tartarie*, II, 343.
(3) Turner, *Ambassade au Tibet*, I, 81-82.

roseau ou en bois, à trois ou quatre trous. Enfin, l'instrument le plus répandu, l'instrument national, est le *dombour*, sorte de violon ou la *dütara* des Turcomans, qui a seulement deux cordes (1).

Chez les Mongols en général, le régime du clan, encore en vigueur sous sa forme républicaine chez les Turcomans, a persisté ailleurs, en tout ce qui ne gênait pas le pouvoir des princes ou souverains. Il est donc vraisemblable que, dans la Mongolie primitive, native, l'esthétique littéraire avait revêtu la forme habituelle dans les clans communautaires et particulièrement celle de l'opéra-ballet. Mais aujourd'hui ce divertissement n'est plus guère en usage que chez les Thibétains où l'on joue encore des pantomimes dansées avec accompagnement de cymbales (2).

Ce qui a beaucoup mieux persisté, surtout chez les Mongols nomades, c'est l'amour de la poésie lyrique et héroïque. Les poésies sont chantées avec accompagnement de *dombour*, de *dütara* ou de flûte, par des artistes professionnels, des bardes ou troubadours, qui exercent leur art parfois chez les princes et les nobles, souvent dans les *iourtes*, toujours dans les fêtes. Ces trouvères tartares vont de tente en tente, chez les nomades ; de village en village, au Thibet. Partout on leur fait accueil, et on ne les laisse jamais partir sans les munir de provisions de voyage : de fromages, d'outres pleines de vin, de feuilles de thé, etc. (3). De préférence, les *toulholos* tartares chantent les hauts faits des héros ou les grands évènements historiques, dont les populations mongoles ont gardé le souvenir. Souvent ils entremêlent les chants de récits simplement parlés, mais débités avec une grande animation. L'auditoire, très impressionnable, partage toujours la passion du chanteur et une vive émotion se peint sur tous les visages (4). Parfois

(1) Vambéry, *Voyage d un faux derviche*, 293.
(2) Dubeux, *Tartarie*, 272. — Huc, *loc. cit.* II, 379.
(3) Huc, *loc. cit.*, I, 92.
(4) Huc, *loc. cit.*, I, 89.

cette émotion ne peut plus être contenue ; les auditeurs, dont l'organisation est encore primitive, poussent de profonds gémissements, jettent leurs bonnets en l'air, etc. (1). Ce sont de préférence les exploits de Gengis-khan ou de Timour-leng, qui alimentent cette poésie héroïque. Souvent le chanteur se lamente sur la disparition de ces héros : « Où est-il notre Gengis-khan, menaçant et intrépide ? Ses hauts faits retentissent en chants mélancoliques au milieu des rochers et sur les rives verdoyantes, etc. » (2). Voici une de ces odes tartares, qui suffit pour donner une idée de ce genre de poésie.

« Quand le divin Timour habitait sous nos tentes, la nation mongole était redoutable et guerrière ; ses mouvements faisaient *pencher la terre :* d'un regard elle glaçait d'effroi les dix mille peuples, que le soleil éclaire ». — « O divin Timour, ta grande âme renaîtra-t-elle bientôt ? Reviens. Reviens. Nous t'attendons, ô Timour ! »

« Nous vivons dans nos vastes prairies, tranquilles et doux comme des agneaux ; cependant notre cœur bouillonne ; il est encore plein de feu. Sans cesse nous poursuit le souvenir des glorieux temps de Timour. Où est-il, le chef, qui doit se mettre à notre tête et nous rendre nos guerriers ? » — « O divin Timour, ta grande âme renaîtra-t-elle bientôt ? Reviens. Reviens. Nous t'attendons, ô Timour ! »

« Le jeune Mongol a le bras assez vigoureux pour dompter l'étalon sauvage. Il sait découvrir au loin sur les herbes, les traces du chameau errant.... Hélas ! Il n'a plus de force pour bander l'arc de ses ancêtres ; ses yeux ne peuvent apercevoir les ruses de l'ennemi. » — « O divin Timour, ta grande âme reviendra-t-elle bientôt ? Reviens. Reviens. Nous t'attendons, ô Timour. »

« Nous avons vu, sur la colline sainte, flotter la rouge écharpe du lama et l'espérance a fleuri dans nos tentes... Dis-nous, ô lama, quand la prière est sur tes lèvees, *Hormoustha* te dévoile-t-il quelque chose des existences futures ? » — « O divin Timour, ta grande âme renaîtra-t-elle bientôt ? Reviens. Reviens. Nous t'attendons, ô Timour.

« Aux pieds du divin Timour nous avons brûlé les bois odorant. Le front courbé vers la terre, nous lui avons offert la verte feuille du thé et les laitages de nos troupeaux.... Nous sommes prêts ; les Mongols sont debout, ô Timour !... Et toi, lama, fais descendre le bonheur sur

(1) Vambéry, *loc. cit.*, 293.
(2) Publié par Timkowski.

nos flèches et sur nos lances » — « ô divin Timour, ta grande âme renaîtra-t-elle bientôt? Reviens. Reviens. Nous t'attendons, ô Timour (1).

Dans nos poèmes d'Occident, quand on invoque les mânes des héros, quand on exprime le désir de les voir renaître, ce sont là pures figures de rhétorique. Chez les Mongols lamaïstes, il en est tout autrement, puisque, d'après les dogmes fondamentaux du Bouddhisme, la transmigration perpétuelle, la réincarnation, ascendante ou descendante suivant les mérites, constituent la loi de tous les êtres vivants. En aspirant, dans leurs odes, à voir revivre Gengis-khan ou Timour-leng, les bardes Tartares expriment donc une idée, qui, pour leurs auditeurs, est extrêmement simple, des plus réalisables, et par suite très propre à les émouvoir. En outre, les trouvères mongols ont toujours puisé leur savoir dans les lamaseries, seuls endroits de leur pays où s'enseignent tant bien que mal les arts, les sciences, même l'industrie, et leur éducation influe nécessairement sur leur poésie ! (2).

Les petites pièces, les poésies qu'en Occident nous appelons fugitives, sont les seules qui puissent échapper à l'influence lamaïque. Ordinairement elles se bornent à chanter la beauté des chevaux et celle des femmes ; parfois en associant dans une même admiration les coursiers et les belles :

« Coursier alezan à la démarche fière, toi, qui joins à la beauté du poil une taille superbe ; quand tu folâtres gaiement dans le troupeau, combien la présence des tiens ne t'embellit-elle pas ? Mais cette jeune beauté jetée par le sort sur une terre étrangère languit loin de sa patrie. »

Un autre chant commence ainsi : « A qui appartient ce coursier bai-brun, qui court si rapidement ? Que cherche-t-il des yeux, ce joyeux brave qui passe devant les *iourtes* blanches ? Son cœur sait bien quelle est celle qui y demeure, etc. » (3).

(1) Huc, *loc. cit*, I, 80.
(2) Huc, *loc. cit.*, I, 94.
(3) Publié par Timkowski.

Ces faciles poésies sont souvent improvisées, surtout chez les Kirghises, qui les chantent soit en chœurs alternés d'hommes et de femmes, soit en duos exécutés aussi par un chanteur et une chanteuse. Ces chansons ne prétendent pas à la haute poésie et ceux qui les composent ne savent ni lire ni écrire. Le plus souvent elles ne contiennent que des banalités, des lieux communs. Il en est pourtant de gracieuses, par exemple la suivante, composée par des Kirghises mahométans :

« Vois-tu cette neige ? — Eh bien ! Le corps de ma bien aimée est plus blanc. — Vois-tu couler sur la neige le sang de cette brebis égorgée ? Eh bien ! Ses joues sont plus vermeilles. — Passe cette montagne et tu verras un tronc d'arbre brûlé — Eh bien ! Ses cheveux sont plus noirs. — Chez le sultan, il y a des Mollahs qui écrivent. — Eh bien ! Ses sourcils sont plus noirs que leur encre. — Vois-tu ces charbons enflammés? — Ses yeux brillent d'un éclat plus vif encore » (1).

Pourtant les poètes de profession, les bardes tartares, composent parfois des poèmes de longue haleine, dans le genre héroïque et fantastique. Ce sont de prodigieuses histoires remplies d'enchantements, de combats, de renaissances, d'interventions célestes, etc., etc. — Enfin, à côté des poëmes, il existe une littérature en prose, qui consiste surtout en contes merveilleux. Ces récits ne se disent point simplement, tranquillement, du ton ordinaire, comme il arriverait chez nous. Les conteurs s'efforcent d'embellir le sujet par des expressions poétiques, des comparaisons relevées ; enfin, pour donner à leur parole plus de force et de relief, ils recourent aux procédés du langage primitif, à des gestes expressifs, à la mimique, même aux cris, aux imitations de chants d'animaux, à ce que j'ai appelé le langage interjectionnel (2).

En dehors de cette littérature presque uniquement folklorique, les Tartares et Mongols n'ont que des livres religieux,

(1) Meyendorf, *Voyage d'Orembourg à Boukhara*, 45.
(2) Dubeux, *Tartarie*, 140.

ceux qu'on étudie dans les lamaseries et qui proviennent du Thibet. Quelques ouvrages traduits, originaires de la Chine, de l'Inde, de la Perse, et pour la plupart sans valeur et sans influence, complètent cette pauvre littérature.

Au total, l'esthétique littéraire des Tartares et des Mongols est peu développée et peu intéressante. Si je m'y suis arrêté un moment, c'est d'abord pour être complet et puis pour noter les traits qui lui sont communs avec les autres races sauvages ou barbares. Mais, si cette littérature est demeurée si inférieure, c'est sûrement parce que l'invasion du Lamaïsme et de son monachisme ont arrêté court l'évolution naturelle des esprits, en immobilisant et paralysant dans les ordres monastiques la fleur de la jeunesse mongole et en faisant perdre à la race tout entière l'habitude de parler librement.

Nous trouverons plus de variété, plus de couleur aussi, dans la littérature de l'Indo-Chine, que nous allons maintenant examiner, quoique, là encore, une puissante influence étrangère, celle de la Chine et de sa vieille civilisation, ait dominé tout le mouvement intellectuel de la population, moralement très inférieure à celle du Céleste-Empire.

## IV. — *La Littérature indo-chinoise.*

Dans la presqu'île indo-chinoise, habitée par des populations mongoloïdes, résultant du croisement de plusieurs races, la civilisation laïque provient en grande partie de la Chine et une religion hindoue, le Bouddhisme, est la religion dominante. Nous ne saurions donc nous attendre à trouver dans cette contrée une floraison littéraire bien originale. Ce qui s'est surtout développé ou maintenu en Indo-Chine, c'est la musique, aussi bien dans l'Annam qu'à Siam. A Hué, le ministère des rites, modelé sur celui de la Chine, a un département spécial de la musique. Le sous-secrétariat d'état de la musique est particulièrement chargé de la rédaction des airs

que l'on doit jouer devant le roi et dans certaines solennités (1).

Nous retrouverons en Chine, d'où elle provient, cette organisation administrative de la musique. Mais, dans les monarchies indo-chinoises, aussi despotiques que possible, la liberté de penser a été bien plus opprimée que chez les Célestes. Aussi, en Indo-Chine, comme en Mongolie, ce qui reste de vie littéraire s'est réfugié dans les compositions populaires ; il n'existe donc pas de littérature indo-chinoise supérieure, originale.

Mais la petite littérature, la littérature chantée, souvent improvisée, tient une très grande place dans la vie des indigènes. En Annam, le chant est le grand attrait de toutes les réjouissances publiques et privées, et des chanteuses de profession, s'accompagnant toujours de gestes, figurent dans toutes les fêtes, festins et anniversaires. Chez les mandarins, les chanteuses se groupent et exécutent des ballets (2).

A Siam, le goût de la musique est porté jusqu'à la passion. Pas d'audience royale sans chanteurs, pas de fêtes sans chansons anciennes ou improvisées. On ne se rend à la pagode qu'en chantant et souvent des familles se réunissent pour chanter en chœur durant le trajet, à l'aller et au retour. Le goût du chant est si dominant, que les premiers missionnaires chrétiens à Siam durent, pour enseigner le latin à leurs élèves, mettre en chansons latines les règles du rudiment (3).

Certaines représentations théâtrales ont gardé, à Siam, une forme très archaïque. Ainsi, on y exécute encore des ballets mimiques, figurant des combats, des chasses (4). Les drames proprement dits sont sans originalité. Ce n'est que de la littérature mythologique et empruntée (5). — Les airs siamois

(1) G. Dumoutier, *Chants et traditions populaires des Annamites*, XIV, XV.
(2) *Ibid*, VIII, IX.
(3) Turpin, *Histoire de Siam*, I, 113-121.
(4) *Ibid*, 128.
(5) *Ibid*, 127.

ayant été en grande partie importés de la Birmanie (1), où la civilisation indienne a si largement pénétré, choquent beaucoup moins les oreilles européennes que ne le font, par exemple, la musique et les airs chinois, correspondant à un type tout-à-fait mongol d'organisation cérébrale.

A sa manière, la population siamoise a un instinct musical très développé ; puisque sa langue même est musicale. — En effet, la langue siamoise ou *thai*, en grande partie monosyllabique, exige, pour être parlée et comprise, une oreille très délicate. C'est une langue chantante (2). Elle a cinq tons : le ton droit, le circonflexe, le bas, le grave et le haut. Les mêmes mots prennent des significations absolument différentes, suivant qu'ils sont prononcés sur tel ou tel ton, de sorte qu'il est impossible de parler le *thai*, si l'on a pas l'oreille très juste (3).

Si la poésie siamoise, au moins la poésie lyrique ne s'est pas développée davantage, il faut sûrement en accuser l'organisation sociale, d'abord l'institution d'une classe de lettrés officiels, modelée sur celle de la Chine et qui marque d'une empreinte banale tous les esprits cultivés, puis et surtout l'institution de la plus despotique monarchie qu'il soit possible de rêver, puisque tout le royaume, sol et habitants, est considéré comme la propriété personnelle du roi, à ce point que, lors de son avènement, Sa Majesté siamoise croit devoir déclarer à haute voix « qu'elle autorise tous ses sujets à se servir des arbres et des plantes, de l'eau, des pierres et de toutes les autres substances qui sont dans les limites de son royaume » (4). A cette allocution un grand mandarin répond : « Vos serviteurs reçoivent les excellents ordres de notre seigneur, dont la voix est majestueuse comme celle d'un lion qui rugit » (5). Un autre

(1) Finlayson, *Hist. univ. voy.*, vol. XXXIV, 202.
(2) Mgr Pallegoix, *Description du Royaume de Siam*, I. 370.
(3) *Ibid.*, 376-377.
(4) *Ibid.*, 263.
(5) *Ibid.*

grand dignitaire s'avance ensuite, en rampant, vers le trône et dit : « Le serviteur de Votre Majesté est chargé, de la part de tous les nobles dignitaires du royaume, ici présents, de vous offrir nos hommages, en courbant nos têtes aux pieds sacrés de votre glorieuse Majesté... Nous demandons à déposer sous la plante des pieds sacrés de Votre Majesté toutes les choses qui sont en notre possession et tous les trésors du royaume. » (1). Et ce ne sont pas là de vaines formules, puisque en réalité le souverain prélève sur les productions du pays par des taxes et impôts énormes et fixés à son gré, à peu près tout ce qui n'est pas strictement nécessaire à ses sujets pour vivre.

Dans tout le royaume de Siam, les formules « Moi cheveu », « Moi animal », sont obligatoires d'inférieur à supérieur (2). Un particulier qui demande au souverain le redressement de violences, d'extorsions, subies par lui, doit terminer son placet en ces termes : « Il m'a mis aux fers et j'ai enduré de grands tourments. Je suis très indigné. Est-ce juste ou non ? Il en sera comme Sa Majesté décidera dans sa miséricorde. » (3).

Un pareil régime n'est guère propre à donner aux caractères la forte trempe, qui est nécessaire pour créer des œuvres littéraires de haute valeur. Pourtant, à en juger d'après les poésies populaires des Annamites, la race méritait mieux et, dans un milieu politique plus favorable, aurait sans doute été plus féconde. Je citerai quelques échantillons de ce que l'on a permis de penser et d'exprimer à ce pauvre peuple écrasé. Voici quelques passages d'un chant dialogué, qui semble l'œuvre d'un lettré annamite ayant étudié la littérature grecque.

### LA JOUTE FLEURIE

*Le jeune garçon.* La voix qui chante ici me rappelle le son de la cloche d'or ; ce ne peut être que la voix de ma bien aimée.

(1) Mgr Pallegoix, *loc. cit.*, 264.
(2) *Ibid* (Passim). — H. Mouhot.
(3) Mgr Pallegoix, I, 404.

— *La jeune fille.* Que ne suis-je transformée en sapèque et que n'êtes-vous le lien de la ligature ? Nous serions ainsi étroitement unis.

— *Le jeune garçon.* Que n'êtes-vous le gracieux aréquier à la tige élancée ? Je me ferais la liane flexible pour vous étreindre.

.......... *La jeune fille.* Vous êtes l'or brillant et je suis le bronze noir. — Vous êtes la fleur odorante et blanche du carambolier et je suis la fleur de lotus du grand lac. — Nos qualités, pour être différentes, n'en sont pas moins égales.......

— *Le jeune garçon.* J'aperçois le nuage d'or au ciel ; c'est un présage heureux. Il faut nous fiancer aujourd'hui même.......

— *La jeune fille.* Bien que je consente à m'unir à vous, je suis déjà promise à un autre homme. Je suis la serrure, à laquelle on a donné un tour de clé. En quittant mon fiancé pour vous suivre, je brise la serrure et la clé. Ne m'en saurez-vous aucun gré ?....... Je vous aime en secret et malgré moi. Je ne puis me soustraire à cet amour, qui me trouble, quand je repose mes yeux sur vous ou quand je touche de la main votre main.......

— *Le jeune garçon.* Je vous aime ; mais vous avez le cœur dans le cou. Vous êtes hautaine et je suis comme l'affamé, qui voudrait cueillir une banane sur un bananier trop élevé.... Mais aujourd'hui nous sommes réunis. Dites-moi sincèrement, si vos paroles ne sont pas feintes et si vous vous souvenez toujours de notre ancienne amitié.

— *La jeune fille.* Il ne tient qu'à vous que nous ressemblions à deux vers à soie, mangeant à la même feuille et faisant notre nid dans la même corbeille...... Nous serons deux époux heureux et beaux. Nous aurons la pureté du riz blanc, la saveur du riz gluant et le parfum du gâteau *gio.*

— *Le jeune garçon.* Nous sommes unis pour la vie : notre amour durera autant que nous-mêmes. Nous supporterons tout ensemble. Nous mangerons le gingembre, comme le sel, ensemble et sans nous plaindre. »

On ne saurait contester une certaine grâce à ce dialogue, qui rappelle ceux de Théocrite, mais avec une couleur locale tout autre.

Les chansons d'amour sont nombreuses dans l'Annam. C'est presque le seul genre littéraire qui ait été toléré dans ce pays, comme dans tous les pays très despotiques. De ces chansons je ne puis citer que des fragments. Voici, par exemple, la déclaration d'amour d'un aveugle :

« Mes yeux sont morts ; mais mon cœur est vivant. — Je marche dans la nuit profonde, éternelle. — J'entends votre rire et le son de votre voix, — Semblable aux vibrations de la cloche d'or, — Et je vous aime » (1).

Voici maintenant la plainte d'une abandonnée :

« Pourquoi donc avez-vous oublié vos serments ? — Est-il un sort plus triste que mon triste sort ? — Je suis comme la fleur piquée par l'abeille, — Ou dont le papillon a dérobé l'arome : — Ce qui cause du plaisir à autrui, — Ne fait qu'augmenter ma peine » (2).

On peut dire que, à part la couleur locale des comparaisons, cette poésie annamite est de genre européen. Si elle est uniquement sensuelle, légère, descriptive, c'est sûrement parce que les sujets sérieux lui ont été interdits. Mais les sentiments forts ne sont point étrangers aux poètes annamites, quand on les laisse chanter librement. On en trouve l'expression dans certains chants de haine contre les envahisseurs français. Voici des fragments d'une poésie en l'honneur du mandarin *Hoang Ru'o'u*, qui se pendit de désespoir après la prise de la citadelle d'Hanoï :

« C'est un souffle d'air pur, qui a formé les corps — Et tout ce qui existe au ciel et sur la terre. — Le soleil, les étoiles, les montagnes, les fleuves, — Les hommes et les choses, tout a la même origine. — Dans le temps de malheur, le héros se révèle, — Que le sort des combats lui soit ou non propice — La gloire lui survit ; elle est impérissable. »

..... « En voyant les diables étrangers escalader les murailles, — qui se montra alors fort et courageux ? — Qui se précipita pour ranimer l'ardeur des soldats ? — Qui, seul, garda son serment de fidélité ? — Qui se souvint qu'il avait juré sur sa tête — De défendre la citadelle du roi ? — O douloureuse tempête, ô pluie froide et triste, — Qui vint abattre les cœurs et désespérer les âmes ! — Ciel haut, mer large, terre épaisse et vous montagne *Nung* et fleuve *Nhi*, Vous fûtes témoins de son héroïque sacrifice. — O jour néfaste, ô souvenir douloureux ! Peut-on vous évoquer sans frémir ? »

(1) G. Dumoutier, *loc. cit.*, 25.
(2) G. Dumoutier, *loc. cit.*, 94.

Dans une autre pièce, après avoir flétri la lâcheté des généraux et soldats annamites, le poète se lamente sur l'abaissement de sa race.

« Honte sur nous ! Voici les filles de l'Annam, — Qui quittent la chaumière pour suivre les Français ! — Comme des chiennes, comme des bêtes, — Dans l'espoir de manger tout leur saoul ! — Lorsqu'elles sont repues, insouciantes, elles jouent, — Puis elles vendent leurs corps par amour pour les piastres. — Honte, honte sur nous ! » (1).

Nos soldats ont donc réussi à réveiller chez les Annamites des sentiments de patriotisme, de dignité de race, de souci pour l'intérêt général, dont on ne les aurait pas cru capables et que l'écrasant despotisme des monarques et des mandarins avait constamment refoulés, mais sans pour cela les éteindre. Ces faits sont à l'honneur de la race et ils autorisent à croire à la possibilité de son relèvement moral. Chez les peuples, comme chez les individus, rien n'est désespéré, tant que le ressort moral n'est pas totalement brisé.

## V. — *La Littérature malaise.*

Pour terminer notre revue des littératures chez les Mongols et Mongoloïdes inférieurs, les uns sauvages encore comme les Esquimaux, les autres seulement barbares, mais ayant subi le joug de civilisations et de religions étrangères, il me reste à parler des Malais. Je ne m'y arrêterai guère ; car l'histoire littéraire de ces populations est peu intéressante. Elles n'ont pu évoluer suivant leur génie propre : l'invasion hindoue d'abord, la conquête musulmane ensuite, qui, l'une et l'autre, ont eu pour résultat la fondation de monarchies aussi despotiques qu'on les puisse rêver, ont empêché chez elles toute production littéraire originale.

Les grands ouvrages de la littérature javanaise, le *Brata-Youdha*, le *Manek-Maya* sont écrits en langue Kawi et chan-

(1) G. Dumoutier, *loc. cit.*, 130.

tent ou racontent des légendes mythologiques, originaires de l'Inde. A Batavia, où l'influence mahométane domine, on écrit en caractères arabes et surtout des extraits du Khoran ou des légendes historiques (1). Un livre arabe de Malacca, *El-Ensân*, publié en 1603, nous montre les écrivains réduits en domesticité par les sultans. Voici comment, dans cet ouvrage, est décrite la fonction d'écrivain :

« La fonction d'écrivain est une partie de l'autorité royale ; car c'est par l'écrivain, que parle la langue des rois ; c'est lui qui est le gardien de leurs secrets.... Entre les écrivains et les copistes, il y a de la différence. Les premiers devront posséder une grande variété de connaissances pour remplir parfaitement leurs fonctions et mériter le nom d'écrivains. Il faut en effet, que l'écrivain sache découvrir les sources cachées, proches ou éloignées, amener les eaux d'un pays dans un autre. Il faut qu'il sache améliorer les rivières, les lacs et les étangs. Il faut qu'il sache évaluer la longueur des nuits et des jours, leur augmentation et leur diminution suivant les saisons. Il faut qu'il connaisse la marche du soleil et de la lune ainsi que la durée de leurs stations sous chaque signe du zodiaque. Il faut qu'il connaisse les vents et leurs variations. Outre cela, il faut qu'il soit versé dans la connaissance des règles de la poésie, telle que la mesure, la rime. » (2)

En résumé, pour être poète de cour, il faut être en même temps ingénieur hydrographe, astronome et météorologiste, fonctions qui doivent laisser d'assez minces loisirs pour la composition littéraire. Mais, comme le poète doit figurer dans la valetaille royale, on exige en outre de lui un rare ensemble de qualités physiques et intellectuelles : « Avec tout cela, continue le texte, il faut qu'il soit beau et bien fait de sa personne, que sa voix soit douce, son jugement d'une rectitude parfaite, sa mémoire excellente, etc., etc. ». — Certes, ce n'est pas de ces personnages officiels, poètes de cour et valets, que l'on peut espérer des chefs-d'œuvres littéraires ; mais, dans les monarchies barbares, où l'instruction est peu répandue, où la

(1) W. Marsden, *Histoire de Sumatra*, I. 148.— Rienzi, *Océanie*, t. I, 74, etc.

(2) Extrait du *Makota Sagala râdja-râdja* (la couronne des rois), in *Journal asiatique* (septième série, t. VI, p. 309).

liberté est inconnue, il ne peut guère y avoir d'écrivains distingués en dehors de ceux-là mêmes que le maître accapare et asservit. Aussi, en Malaisie, la seule littérature originale est la littérature populaire.

La nature n'a pas mal doué la race malaise au point de vue littéraire, surtout à celui de la poésie lyrique. Le langage des Malais est figuré, sentencieux (1), très propre à la poésie; de plus, la langue est harmonieuse. Comme les Indo-Chinois, les Malais sont fous de musique. Leurs instruments leur viennent, pour la plupart, de la Chine ou de l'Inde ; mais ils semblent en avoir inventé un qui leur est propre, l'harmonica à lames de bambou ou de métal (2). Passionnés pour la poésie aussi bien que pour la musique, les Malais passent la majeure partie de leur existence à répéter de courtes chansons qui sont le plus souvent des sentences figurées s'appliquant aux diverses circonstances de la vie.

Pour peu qu'un événement public ou privé ait quelque importance, les Sumatranais célèbrent ce qu'ils appellent un *bimbang*, c'est-à-dire une fête avec musique, danses et chants. Les mariages, les naissances, etc., sont des occasions de *Bimbang*. Le *bimbang* sert à bien autre chose : il remplace notre notaire et tous les contrats sont sanctionnés par des *bimbang*. Les actes écrits, disent les Sumatranais, peuvent se perdre, se détruire, s'altérer : le *bimbang* ne s'oublie pas et crée de très nombreux témoins d'une convention (3). Ordinairement, tout *bimbang* privé devient une fête publique. Il se célèbre sous le *balli*, la halle du village, et ceux qui le donnent sont d'autant plus honorés que les assistants sont plus nombreux (4).

Les danses malaises ne sont plus des danses chorales, comme il arrive chez les primitifs. Même quand on ne requiert pas l'intervention de danseuses de profession, dans les fêtes, les

(1) W. Marsden, *loc. cit.*, I, 500.
(2) *Ibid.*, I, 295-297.
(3) *Ibid.*, 56.
(4) *Ibid.*, 55.

danses sont ordinairement des solos ou des duos; dans ce dernier cas, les exécutants sont de sexe différent. Les pas et figures de la danse sont improvisés, laissés au caprice des danseurs, à la seule condition qu'ils gardent la mesure. Concurremment aux duos chorégraphiques, on exécute des duos poétiques ; une jeune fille et un jeune homme chantent des strophes alternées, presque toujours improvisées, et dont le sujet ordinaire est l'amour (1). — De même, à l'occasion des repas de fête, on improvise de courtes chansons amoureuses, dont voici un échantillon : « Que sert de vouloir allumer une lampe, — S'il n'y a point de mèche? — Que sert de faire l'amour avec les yeux, — Si l'on n'a pas une intention sérieuse? ». — Dans ces *pantoum*, c'est le nom de ces petites pièces, le sujet en lui-même est tenu pour secondaire ; ce qui importe avant tout, c'est l'air, le rythme et aussi la figure poétique employée; car, très judicieux en cela, les Malais regardent l'image, comme essentielle à la poésie (2).

La poésie officielle et la poésie populaire ne constituent pas toute la littérature malaise. Celle-ci comprend encore des légendes soi-disant historiques où le merveilleux submerge toujours la réalité ; car la race n'a pas encore dépassé la phase imaginative de son évolution mentale (3). Enfin les Malais ont aussi des compositions dramatiques. De ces dernières, les unes sont sérieuses et l'on y représente des épisodes tirés des légendes historiques, mais toujours relatifs à l'amour ou à la guerre. Ces spectacles, qui se terminent ordinairement par des ballets guerriers, sont singulièrement représentés : Un seul personnage parle ou chante ; il récite le dialogue tandis que les autres se chargent des gestes et de la mimique. Comme nous le verrons, cette étrange façon de représenter un drame est d'importation chinoise et nous retrouverons ce « personnage chantant » sur

(1) W. Marsden, *loc. cit.*, 57.
(2) *Ibid.*, I, 299.
(3) Voir *Legendes et traditions historiques* de l'*Archipel indien* par Marcel Devic.

les théâtres de l'Empire du Milieu : au total, il n'y a là qu'un perfectionnement de l'opéra-ballet en usage chez la plupart des primitifs (1).

En dehors de ce théâtre sérieux, solennel, qui se joue souvent devant les princes, il existe des pantomimes populaires, où des personnages, accoutrés en bêtes féroces, simulent des combats avec accompagnement de *gongs* et de tambour et ces pantomimes sont bien plus voisines encore de l'art scénique des primitifs. Elles ont dû certainement précéder les drames plus compliqués où figure le « personnage dialoguant et chantant ». Enfin il existe un genre de spectacles plus populaire encore et importé sans aucun doute du Céleste Empire, c'est celui des ombres chinoises. Malgré la simplicité de leurs moyens d'expressions, les ombres chinoises représentent souvent des pièces sérieuses, des drames légendaires ou mythologiques (2). C'est le théâtre populaire, le théâtre à bon marché.

Je n'ai parlé que des Malais les plus civilisés, de ceux aussi qui ont le moins bien conservé leurs coutumes et tendances natives. Les autres nous sont fort mal connus au point de vue littéraire. Ils semblent pourtant mériter de l'être, si l'on s'en rapporte à quelques poésies glanées çà et là par les voyageurs. Voici une chanson d'amour extraite d'un poème célébien et qui ne manque ni d'énergie passionnée, ni même de délicatesse :

« Si le monde entier te haïssait, moi je t'aimerais toujours. Quand même il y aurait deux soleils dans le firmament, mon amour pour toi ne pourrait s'altérer. Enfonce-toi dans la terre ou passe au milieu du feu : je veux te suivre..... Les moments où je vais près de toi me sont plus précieux que si j'allais vers les plaines de la félicité. Sois irritée contre moi ou repousse-moi, mon amour ne changera point. Ton image, seule, se peint sur l'œil de mes idées. Que je dorme ou que je veille, ma passion fait que je te vois partout, que je te parle toujours » (3).

C'est là le langage de l'amour exalté chez toutes les races dé-

(1) Rienzi, *Océanie*, I, 83.
(2) Rienzi, *loc. cit.*, 83.
(3) *Ibid.*, I, 76.

veloppées ou susceptibles de développement, mais chez celles-là seulement et nous n'en avons pas rencontré d'exemples parmi les races très inférieures.

## VI. — *Les principaux facteurs de la littérature.*

L'excursion que nous venons de faire chez les Mongols et Mongoloïdes inférieurs, disséminés dans l'Asie et ses annexes, du pôle à l'équateur, nous permet de formuler quelques vues générales. Chez les plus sauvages d'entre eux, les Esquimaux arctiques, opprimés par le plus inclément des milieux et que l'on pourrait croire incapables de s'abstraire, un seul instant, des implacables nécessités d'une rude existence, nous avons, contre toute attente, trouvé une littérature relativement développée et décélant un caractère à la fois placide et gai. Le fait est instructif et il montre combien peu de cas il faut faire des théories généralement acceptées et suivant lesquelles le climat est le facteur littéraire par excellence.

Chez les pauvres chasseurs de phoques des régions arctiques existe déjà le sentiment des beautés de la nature, c'est-à-dire une impressionnabilité sensitive de genre esthétique. Leurs contes, notamment celui de *l'Ourson et de la Femme*, que j'ai pu citer, accusent en outre une tendance raisonnée à estimer, à louer certaines vertus socialement utiles. Cette tendance, nous la verrons en Chine, développée à l'excès et produisant toute une littérature.

Une primitive consanguinité a dû exister entre les Esquimaux et les Tartares-Mongols, encore nomades et pasteurs ; mais ce qu'on peut appeler la consanguinité intellectuelle n'est plus guère visible ; car le facteur social est intervenu et il a fait dévier l'évolution naturelle. Les Tartares nomades subissent en effet une double oppression, celle de leurs princes laïques et celle de leurs directeurs religieux, les lamas bouddhistes, ces derniers constituant un vaste clergé, qui absorbe et stérilise les meilleures intelligences de la population.

L'opéra-ballet primitif subsiste encore au Thibet ; mais il a disparu partout ailleurs et tout développement littéraire quelque peu élevé ayant été empêché, les poètes, les trouvères tartares, n'ont plus chanté que les seuls sujets à leur portée : la guerre et l'amour.

En Indo-Chine et en Malaisie, une oppression politique bien plus lourde encore et le joug accablant de civilisations et de religions importées n'ont pas non plus permis le développement d'une littérature originale et de haut vol ; mais les poésies populaires attestent que ce développement n'eût pas été impossible, car la race était littérairement bien douée. L'esthétique littéraire, ayant avorté, est restée sensitive et surtout érotique.

Sans doute, ce genre de littérature se développe en tout pays, puisqu'il répond à tout un côté important de la mentalité humaine, mais il fleurit surtout sous les gouvernements despotiques, qui craignent la pensée sérieuse et laissent au contraire le champ libre à la pensée sensuelle et amoureuse. Pourtant l'effet des mêmes causes d'ordre politique n'est pas identique en tout pays. Les despotes laïques ou religieux sont bien obligés de compter avec le caractère des peuples à gouverner, à modeler et ils doivent transiger avec un facteur difficilement réductible, celui de la race. En tout pays, la littérature s'engage forcément dans les seules voies qu'on lui laisse ouvertes, mais l'accent de la poésie varie néanmoins suivant le degré, suivant la couleur de l'impressionnabilité native. Chez les races, fort métissées, de l'Indo-Chine et de la Malaisie, les sentiments affectifs sont beaucoup plus développés que chez les Tartares et ils se peignent dans leur poésie avec un bien plus vif éclat.

Concluons donc que partout les principaux facteurs littéraires sont : la race d'abord, le milieu politique et social ensuite. Quant à l'influence du milieu physique, du sol, du climat, etc., influence à laquelle on a si souvent et si légèrement attribué le rôle principal dans la genèse des littératures, elle est tout-à-fait secondaire.

———

# CHAPITRE VIII

## La Littérature en Chine et au Japon

—

SOMMAIRE

A. L'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE EN CHINE.

I. *La danse et la musique en Chine.* — Les ballets mimiques. — Les grandes et les petites danses. — La musique, moyen de gouvernement. — Le ministère de la musique. — Souci dominant de l'intérêt social et ses causes.

II. *L'art dramatique en Chine.* — Danses chorales primitives. — Naissance du drame. — Le personnage chantant. — Ordonnance des pièces de théâtre. — Les catégories de sujets dramatiques. — La passion du théâtre. — Le théâtre moralisateur. — Mésestime des ouvrages dramatiques.

III. *De la langue chinoise.* — Langue monosyllabique et chantante. — Écriture idéographique. — Mots-images. — Antiques locutions.

IV. *La poésie lyrique en Chine.* — Son ancienneté. — Le vers chinois. — Odes chantées. — *La chanson des rames.* — L'âge classique du lyrisme. — *Le livre des vers.* — *L'amour conjugal.* — *La fleur et la fiancée.* — *Le chant du soldat.* — *La jeune fille.* — Le poète *Li-taï-pé.* — *La chanson du chagrin.* — *En face du vin.* — *La vanité des lettres.* — *Le départ des soldats.* — *Le recrutement.* — L'abus des comparaisons.

V. *La littérature en prose.* — L'abus du moralisme. — Locutions stéréotypées. — Défaut d'impressionnabilité. — La mort de *Tong-tcho.*

VI. *La littérature philosophique.* — Lieux-communs moraux. — Raisons et comparaisons. — Maximes sensées et relevées.

B. LA LITTÉRATURE AU JAPON.

Littérature d'emprunt. — Musique japonaise. — Danses chorales primitives. — Les acteurs et le chœur. — Drames héroïques et comédies. — Mimique habile. — Poésie lyrique et légendaire.

C. LA LITTÉRATURE DES RACES MONGOLIQUES.

Son caractère général. — Influence de la race. — L'évolution littéraire.

### A. L'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE EN CHINE.

### I. — *La danse et la musique en Chine.*

Dans les précédents chapitres, nous avons, en allant des régions arctiques à la zone tropicale, tourné autour de la Chine,

en nous efforçant de connaître et d'apprécier les aptitudes et les œuvres littéraires de toutes les populations franchement barbares appartenant à la race jaune. Pour achever de nous renseigner sur la valeur littéraire de l'homme mongolique en général, il nous reste à l'étudier, en Chine et au Japon, spécialement en Chine, c'est-à-dire dans les sociétés les plus civilisées, que les races jaunes aient réussi à fonder.

A vrai dire, le Japon n'étant, au point de vue littéraire comme au point de vue social, qu'une annexe de la Chine, c'est surtout la littérature des Célestes qui doit attirer notre attention. L'empire du Milieu est le seul des grands empires primitifs qui ait survécu ; de plus son esprit a toujours été éminemment conservateur ; nous avons donc chance d'y retrouver les traces de l'évolution littéraire, depuis les origines jusqu'à nos jours, et il sera intéressant de voir si cette évolution confirme ou infirme les vues que notre enquête nous a déjà suggérées, savoir : la simultanéité, l'étroite union primitive de la danse, de la musique et de la poésie, ainsi que la grande importance donnée à la mimique dans ces opéras-ballets des primitifs.

Dans l'antiquité chinoise, la danse fut singulièrement honorée et pratiquée en Chine; mais cette danse n'avait rien de commun avec nos danses modernes, où nous ne cherchons qu'un plaisir individuel et de nature assez inférieure. Aujourd'hui les Chinois dédaignent profondément nos danses, qui leur semblent un amusement ridicule (1); mais ils se délectent encore à voir des ballets mimés, ceux qu'ils ont importés en Malaisie, pourtant ce genre de spectacle a bien dégénéré. en Chine; dans l'antiquité, ces ballets-pantomimes étaient beaucoup plus savants et ils réalisaient des tableaux animés et vivants : *les Travaux du labourage*, *les Joies de la moisson, les Plaisirs de la paix*. La Chine avait même des danses historiques et le père Gaubil en décrit une, qui représen-

(1) Sinibaldo de Mas, *Chine et puissances chrétiennes*, I, 150.

tait la conquête de la Chine par *Wouwang* (1). Outre ces grandes danses scéniques, il en existait d'autres qui s'exécutaient à l'occasion de tous les évènements heureux, malheureux ou seulement notables, à propos de toutes les cérémonies civiles et religieuses. Chacune de ces danses était traditionnelle et portait un nom spécial, par exemple, *la Porte des nues, la Grande tournante, le Tout ensemble, la Cadencée, la Vertueuse, la Bienfaisante, la Grande Guerrière.* Enfin, au-dessous de ces danses publiques, de ces cérémonies chorégraphiques, il y avait encore de petites danses, danses de fantaisie, plus individuelles, mais toujours traditionnelles : *la danse de la pièce de soie bigarrée, la danse de la plume, la danse du Phénix, la danse du Guidon à queue de bœuf, la danse du bouclier, la danse de l'homme*, etc. (2).

On voit donc, que, dans la Chine ancienne, et pendant nombre de siècles, la chorégraphie publique a été une véritable institution et la chose est fort naturelle, puisque la Chine a été et même est encore la terre promise du clan.

La musique ne saurait avoir, en Chine, une antiquité moins grande que la danse, à laquelle elle est nécessaire; mais, comme la danse, la musique chinoise, a été plus qu'un divertissement, puisqu'on en est arrivé à la considérer comme un moyen de gouvernement. En effet, dès l'an 2200 avant notre ère, sous l'empereur *Chun*, il existait déjà en Chine une surintendance de la musique. Suivant les penseurs chinois, « la connaissance des tons et des sons a d'intimes rapports avec la science du gouvernement et l'homme, qui comprend la musique, est capable de gouverner » (3). A en croire le philosophe Meng-tseu, la musique joue un rôle moralisateur des plus importants : « Le fruit le plus précieux de la musique, dit-il, de

(1) **Bazin**, *Chine moderne*, 392 et Gaubil, *Chou-King*, 329.
(2) **Bazin**, *loc. cit.*, 392.
(3) **Bazin**, *loc. cit.*, 392.

la musique, qui produit la concorde et l'harmonie, est de faire aimer ces deux choses. Si on les aime, elles naissent aussitôt. Une fois nées, produites, comment pourrait-on réprimer les sentiments qu'elles inspirent?... Alors, sans le savoir, les pieds les manifestent par leurs mouvements cadencés et les mains par leurs applaudissements » (1). Cette manière philosophique d'apprécier la danse et la musique est évidemment fort différente de la nôtre. Elle justifie ce qu'on lit dans le Rituel chinois (le *Li-Ki*), savoir « qu'on juge des mœurs d'une nation par ses danses » (2).

Chez nous, la musique n'a pas la prétention de réformer les mœurs, aussi a-t-elle un caractère tout autre que celui de la musique chinoise. Cette dernière, peu sensuelle, peu expressive, n'a pour une oreille européenne rien d'enivrant et elle nous fatigue par sa monotonie et son uniformité (3). Adaptée à une autre organisation cérébrale que la nôtre, cette musique est néanmoins une musique savante, ayant ses règles fixes, sa gamme, sa notation particulière (4).

L'extrême importance morale et sociale accordée par les Chinois à la musique et leur besoin de tout réglementer justifient chez eux la création d'un *Ministère de la musique*, dont on fait remonter l'origine à un empereur à demi-légendaire, *Chun*, auquel on prête les paroles suivantes : « *Koueï*, je vous nomme surintendant de la musique; je veux que vous l'enseigniez aux enfants des princes et des grands. Faites en sorte qu'ils soient sincères et affables, indulgents, complaisants et graves. Apprenez-leur à être fermes, sans être durs et cruels; donnez-leur le discernement, mais qu'ils ne soient point orgueilleux. Expliquez-leur vos pensées dans des vers; composez-en des chansons entremêlées de divers tons et de divers sons musicaux et accordez-les aux instruments de musique.

(1) Meng-tseu, livre II, ch. I, v. 27.
(2) Bazin, *loc. cit.*, 392.
(3) Huc, *l'Empire chinois*, II, 326.
(4) Huc, *loc. cit.*, 321.

Si les huit modulations sont gardées et s'il n'y a aucune confusion dans les différents accords, les esprits et les hommes seront unis » (1).

Actuellement, les fonctions du Ministère de la musique sont : « de diriger et surveiller tout ce qui concerne le nombre et la mesure des tons et des sons musicaux, de les adapter harmonieusement à des chants composés exprès, de les faire résonner sur des instruments et de les approprier aux fêtes et cérémonies publiques, aux réceptions de la cour et aux grands sacrifices, afin d'approfondir le clair et l'obscur et d'unir par l'harmonie le haut et le bas » (2). C'est sans doute à l'harmonie sociale, que s'applique ce dernier paragraphe : mais le ministère tout entier peut être considéré comme une survivance d'une époque très primitive, où la vie du clan, dominait tout dans la société chinoise et où la musique jouait en effet un rôle des plus importants, parce que sa fonction consistait, en s'associant à la poésie et à la danse, à entretenir des sentiments et des idées jugées nécessaires à la bonne harmonie du corps social.

Ce souci de l'intérêt social et le besoin d'y rapporter tout ce qui peut faire impression sur le cœur ou l'esprit des hommes domine dans tout le système politique de la Chine. Il est permis d'en faire remonter l'origine à l'époque très lointaine des clans primitifs et d'en attribuer la conservation au développement lent et régulier de la société chinoise, qui jamais n'a oublié ses origines et qui, tout en agglomérant et subordonnant les clans, n'a jamais non plus songé à les abolir. — Mais cette prétention chinoise de régenter la littérature dans un but d'utilité sociale, s'est surtout donné carrière à propos de l'art dramatique.

(1) *Chou-King* in *Livres sacrés de l'Orient*, 52.
(2) Bazin, *loc. cit.*, 219.

## II. — *L'art dramatique en Chine.*

En lui-même, l'art dramatique est un art très primitif. Il est directement issu des danses chorales, des opéras-ballets ; c'est pourquoi, quand on ignore cette genèse, il est fort difficile, en Chine comme ailleurs, de fixer une date à la naissance du drame et de la comédie. Le drame a été fondé le jour où, dans les représentations scéniques, le dialogue a été assez fort pour se séparer de la danse et de la musique. Ce grand évènement littéraire se serait produit en Chine vers l'an 720 de notre ère, sous le règne de *Hiouen-tsong* (1).

Il est fort probable que le drame, tout en ayant d'abord divorcé avec la danse et la mimique, ne se sépara point sans peine de la musique, au moins de la musique vocale, du chant. Les premiers dialogues furent encore rimés ou au moins rythmés, comme ils l'étaient alors que la musique instrumentale en accompagnait le débit et ce fut assez tardivement que la simple déclamation succéda au chant.

En Chine, on en est encore à une période transitoire : Dans les drames, les personnages secondaires parlent en simple prose et même dans le langage de la conversation ; mais l'antique passé lyrique du drame persiste toujours à l'état de survivance ; il est représenté par un personnage spécial au théâtre chinois, par « le personnage chantant ». Le personnage chantant est le héros de la pièce ; c'est lui qui, dans les moments pathétiques, reste seul sur la scène et, accompagné par l'orchestre, chante des tirades à effet, des morceaux passionnés et poétiques, destinés à toucher les spectateurs. Ce personnage est indifféremment emprunté à toutes les classes de la société. Il peut être empereur aussi bien qu'esclave ; il suffit que l'intérêt dramatique se concentre sur lui (2). Enfin le personnage chantant ne s'exprime pas, comme les autres,

(1) Bazin, *loc. cit.*, 391.
(2) Bazin, *loc. cit.*, 395.

en langue vulgaire, ni même dans le langage historique, qui est déjà relevé ; il parle ou plutôt chante en langue poétique ou lyrique (1).

A part la conservation du personnage chantant, fait si intéressant pour l'histoire de l'évolution dramatique, la disposition des pièces chinoises ressemble beaucoup à celle des nôtres. Elles sont divisées en *coupures*, correspondant exactement à nos actes, et souvent précédées d'un prologue explicatif, comme les comédies de Plaute et beaucoup d'anciennes pièces de notre théâtre (2). Aujourd'hui les rôles féminins sont tenus en Chine par de jeunes garçons ; mais, en 1263, il y avait encore des actrices, ravalées d'ailleurs au rang des prostituées (3).

Ce fut à grand peine, que le drame chinois se détacha de la musique et, pendant des siècles même, tout fut sacrifié à la partie lyrique, ce qui interdisait le développement de l'action et l'étude profonde des caractères. Ce fut à une époque assez récente sous les empereurs mongols, que la littérature dramatique atteignit son complet développement, et produisit des comédies aussi bien que des drames (4).

Les Chinois, qui ont la manie des étiquettes et de la réglementation, ont classé tous les sujets selon eux possibles de la composition dramatique en douze casiers et, comme en vertu de leur caractère froid et raisonneur, ils aiment le genre descriptif, ils ont donné à leurs catégories de sujets dramatiques des noms pris dans la nature : leur énumération comprend la catégorie dramatique des bois, celle des sources, celle des collines, celle des vallées, celles du vent, des fleurs, de la neige, de la lune, etc. (5).

Les vieilles mœurs s'étant conservées en Chine plus qu'en

(1) Bazin, *loc. cit.*, 396.
(2) *Ibid.*, 394.
(3) *Ibid.*, 399.
(4) *Ibid.*, 393.
(5) Posnett, *Comp. Litter.* 321.

aucun autre pays, l'amour des représentations scéniques, né durant l'âge du clan, est resté extrêmement vivace. Nul autre peuple au monde ne pousse aussi loin que les Chinois la passion du théâtre (1). Chez eux, aucun particulier ne donne un festin à ses amis, sans y joindre l'appoint d'une petite représentation. Au moment où les convives prennent place à table, quatre ou cinq acteurs, richement vêtus, entrent dans la salle et l'un d'eux présente au principal invité le menu théâtral, la liste des 50 ou 60 pièces que la troupe peut jouer indifféremment. Cette liste passe de main en main parmi les convives, chacun exprime ses préférences; enfin le principal invité décide en dernier ressort (2).

Tout naturellement et à l'instigation de leurs philosophes les législateurs chinois se sont efforcés d'utiliser ce goût passionné du théâtre pour moraliser le peuple. Dans ce but, la poétique chinoise s'est mise au service de l'éthique. L'opinion publique exige en effet, que toute œuvre théâtrale ait un but ou un sens moral. Tout drame sérieux doit offrir aux illettrés les plus nobles enseignements de l'histoire, convenablement mis à leur portée. Le Code pénal s'en mêle et, venant au secours de la morale dramatique, il veut que l'on mette sur la scène des peintures vraies ou fictives, mais capables de porter les spectateurs à la pratique de la vertu. Aux yeux des Chinois, une pièce de théâtre sans moralité est ridicule, et, si elle est obscène, elle devient à la fois un crime et un péché. Au dire d'un écrivain chinois, les auteurs de pièces obscènes seront sévèrement punis dans le séjour posthume des expiations et leur supplice durera aussi longtemps que leurs pièces seront conservées sur la terre (3).

Pour se conformer à cette préoccupation morale qui domine tout l'art dramatique en Chine, on a donné aux pièces une

(1) Huc, *loc. cit.*, I, 284.
(2) Bazin, *loc. cit.*, 399.
(3) Bazin, *loc. cit.*, 395.

ordonnance particulière. Les premiers actes forment un tout et se lient étroitement ensemble ; au contraire le dénouement, le dernier acte, doit se conformer à des règles spéciales : il y faut absolument mettre en un relief convenable l'expiation d'une faute ou d'un crime (1).

Exactement au rebours de ce qui se passe en Europe, les Chinois tiennent en mince estime le talent nécessaire pour écrire des comédies, à ce point que très rarement les auteurs d'œuvres théâtrales osent les signer. Un homme haut placé se regarderait même comme offensé, si on lui attribuait de semblables productions, et les ouvrages dramatiques sont exclus de la Bibliothèque impériale. En Chine, l'opinion publique ne fait réellement cas que des livres sérieux, des ouvrages de philosophie, d'histoire, de statistique, d'agriculture, de médecine, etc. (2). Il est clair qu'avant d'atteindre à ce degré de maturité, même de vieillesse intellectuelle, nos sociétés d'Europe devront évoluer pendant un bon nombre de siècles encore.

## III. — *De la langue chinoise.*

La littérature dramatique étant le plus archaïque des genres littéraires, il m'a fallu m'en occuper tout d'abord ; mais nous avons vu que les drames chinois ont dû pendant bien longtemps être chantés, que, même aujourd'hui encore, il y a, en Chine, dans toutes les pièces de théâtre un personnage chantant, qui domine tous les autres. On est donc autorisé à croire que la poésie lyrique n'a été, dans le principe, qu'une partie détachée de la poésie dramatique.

Quoi qu'il en soit, le lyrisme tient une très grande place dans la littérature chinoise, comme dans toutes les autres, et je vais m'efforcer d'en donner une idée ; mais, en tout pays, les œuvres lyriques sont, tout particulièrement, asservies au

(1) Bazin, *loc. cit.*, 394.
(2) Sinibaldo de Mas, *loc. cit.*, I, 130.

génie de la langue dans laquelle elles sont écrites. Il importe donc de rappeler au préalable quels sont les caractères spéciaux de la langue et même de l'écriture chinoise.

La langue des Célestes est, comme celle de l'Indo-Chine, monosyllabique et par suite elle est chantante, c'est-à-dire qu'on y a remédié au nombre relativement petit des mots en multipliant et variant les accents, afin de donner aux mêmes expressions, des sens absolument différents.

Quant à l'écriture chinoise, elle est, tout le monde le sait, idéographique. Au lieu de représenter les mots par un petit nombre de caractères alphabétiques ou phonétiques, comme l'ont fait les Aryens et les Sémites, les Célestes ont assigné à chaque objet, à chaque idée, un signe spécial, qui en est la reproduction figurée et simplifiée, c'est-à-dire l'hiéroglyphe. Un auteur chinois a parfaitement exposé la psychologie générale de cette écriture : « L'homme, dit-il, voyant les objets sensibles, en conserva le souvenir par la représentation de leurs figures, que son imagination lui retraçait et qui les distinguait les unes des autres dans son esprit. Pour s'assurer la possession et la jouissance de ce souvenir, il dessina leur image, qui lui rendait le souvenir, alors qu'il fixait les yeux sur elles » (1). On ne saurait mieux dire, et la théorie s'applique aussi bien à la genèse des littératures qu'à celle de l'écriture. — Le mode hiéroglyphique de l'écriture est bien loin d'être particulier à la Chine; il est partout l'écriture primitive, se confondant d'abord avec les arts graphiques. Cette écriture commençait chez les Peaux-rouges, mais s'était déjà grandement perfectionnée dans l'Amérique centrale. Plus avancée encore, l'Egypte, qui si longtemps a conservé l'usage des hiéroglyphes, avait eu l'idée d'en tirer des caractères dits phonétiques.

Conservatrice avec passion, la Chine n'a pu renoncer encore à son écriture primitive, qui, d'ailleurs a certains avantages, notamment d'être, comme nos chiffres, intelligibles même pour

(1) Extrait de *Han-fei-tseu.*

des populations parlant des dialectes différents. Or, c'est là un notable avantage dans un très vaste empire où la langue usuelle est loin d'être uniforme (1). En outre l'écriture hiéroglyphique convient surtout à une langue monosyllabique; mais elle se prête mal à exprimer les nuances de la pensée. D'ailleurs il en est de même de la langue chinoise, qui à cause de son vocabulaire restreint, de ses mots-images, de la grande variété de ses tons, de son laconisme, est un truchement bien imparfait des idées. Enfin, cette langue est très rebelle à la traduction et surtout elle ne peut s'écrire avec nos caractères syllabiques (2).

Pourtant, par un certain côté, la langue des Célestes se prête à la poésie : elle est extrêmement imagée ; car ses caractères sont, par eux-mêmes, des figures et en outre les Chinois se sont attachés à conserver les très anciennes locutions. C'est même l'archaïsme de ces locutions, qui contribue à rendre peu intelligibles les traductions littérales des poèmes chinois; car ces antiques expressions résument ou rappellent certains évènements historiques, certaines particularités mythologiques ou bien des traditions d'anciens usages populaires, etc. Ainsi un peintre animalier, très célèbre en Chine, ayant eu la réputation de boire beaucoup avant de se mettre à l'ouvrage, on dit en Chine « *hou hou* », c'est-à-dire « peindre le tigre » pour dire s'enivrer. Une pièce de vers, devenue classique exprime, à propos d'un naufrage, des pensées de haute morale, d'où l'on a donné aux mots « *choui ching* », qui signifient « bruit des flots », le sens de « leçons de sagesse » etc., etc. (3). Toutes ces locutions, très limpides pour les Chinois, sont pour nous, dépourvues de sens. Il en est d'autres, beaucoup plus simples; ce sont des comparaisons empruntées à la nature et qui, en elles-mêmes, sont gracieuses ;

1. Ch. Lavollée, *Chine contemporaine*.

2. D'Hervey-Saint-Denis, *Poésies des Thang*, LVII (Citation tirée de l'*Essai sur la langue des Chinois*, par le père Cibot, 144).

3. D'Hervey-St-Denis, *Poésies des Thang*, XCIII.

seulement elles sont trop consacrées par l'usage, reviennent sans cesse sous le pinceau des poètes et finissent vite par nous sembler fades et monotones. Ainsi, pour les écrivains chinois, la taille des jeunes filles est toujours flexible comme un bambou ; leur front ressemble à du jade ; leurs petits pieds, à des boutons de nénuphar, etc., etc. (1).

En avançant dans notre enquête, nous verrons que cet abus des épithètes stéréotypées est commun à toutes les anciennes littératures, spécialement à celles des pays ayant longtemps vécu sous le régime de la monarchie absolue et où l'on a l'amour fétichique de la tradition, l'horreur de tout changement. Et maintenant, armés de ces renseignements préliminaires, nous pouvons aborder le lyrisme des Célestes et même être indulgents pour ses imperfections.

## IV. — *La poésie lyrique en Chine.*

Le genre lyrique n'est pas né d'hier en Chine ; puisque les plus anciennes poésies conservées remontent à la dynastie des Thang (1766-123 avant Jésus-Christ) et que les plus récentes pièces du *Livre des vers (Chi-King)* datent de 606-586 avant Jésus-Christ. Il est donc facile de constater les modifications qui sont survenues dans la métrique chinoise au cours d'une série de siècles. Or, on voit que le vers s'est peu à peu allongé. Les vers les plus anciens étaient seulement de quatre pieds, de quatre mots, et souvent se terminaient par des monosyllabes interjectionnels, par exemple le mot *tsaï,* servant évidemment de rimes artificielles (2). Puis le vers s'allongea d'un pied, c'est-à-dire d'un mot, et, depuis la dynastie des *Han*, ce vers pentapode fut préféré par les écrivains. Enfin on créa, mais bien longtemps après, le vers de sept pieds (3). Cette

(1) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, XCIV.
(2) D'Hervey-St-Denis, *Poésies des Thang*, LX, LXI.
(3) *Ibid.*, LXVI, LXVII.

évolution prosodique semble bien indiquer une gradation intellectuelle : la pensée chinoise, en se développant peu à peu, a dilaté le premier moule poétique, dans lequel elle se trouvait à l'étroit.

Nous avons vu, chez d'autres races, le vers lyrique longtemps associé à la musique, au chant, ce qui est on ne peut plus naturel; mais, en Chine, où tout se conserve longtemps, le divorce entre le lyrisme et la musique n'a pas encore été prononcé : les poètes chinois ont toujours chanté leurs odes; ils les chantent encore. — Un souverain de la dynastie des *Han*, l'empereur *Vou-ti*, poète distingué, improvisa et chanta un jour, en traversant une rivière, une petite poésie célèbre en Chine, la *Chanson des rames*. Je citerai de cette chanson une imitation en vers de sept pieds, comme l'original. Nous devons cette traduction à l'un de nos meilleurs poètes, Louis Bouilhet. Pour bien rendre l'effet du vers chinois, L. Bouilhet a eu bien soin de couper les vers français par une interjection, exactement comme sont coupés les vers originaux. Cette exclamation intercalée, a vraisemblablement pour but de peindre la respiration haletante des rameurs. Dans tous les cas, la traduction française nous peut donner une idée de l'harmonie des vers chinois, laquelle nous échappe entièrement dans l'original. Voici la traduction de Bouilhet :

Bois chenus ! Ah ! Vent d'automne !
L'oiseau fuit ! Ah ! L'herbe est jaune !
Le soleil ! Ah ! S'est pâli !
J'ai le cœur ! Ah ! bien rempli !

Sous ma nef ! Ah ! L'eau moutonne,
Et répond, ah ! monotone
A mon chant, ah ! si joli.
Quels regrets, ah ! l'amour donne !
L'âge arrive, ah ! puis l'oubli ! (1)

Ce rythme coupé est, pour nous, singulier, mais non pas dépourvu de grâce; il est d'ailleurs très bien adapté au titre :

1. Louis Bouilhet, *Dernières chansons*.

*La chanson des rames.* Je citerai tout à l'heure plusieurs autres poésies chinoises; malheureusement je ne pourrai les citer que dans des traductions en prose. Ces poésies, je les rangerai dans leur ordre chronologique, en les empruntant au *Livre des vers*, recueil allant du XVIII^e au VII^e siècle avant notre ère, et aux compositions datant de la dynastie des Thang (VII^e-IX^e siècle de notre ère), période qui représente, au jugement des Chinois, le bel âge de leur poésie lyrique. Cela fait donc au total une période de trente siècles, pendant laquelle la Chine n'a cessé d'avoir des poètes écrivant dans une même langue, qui a peu varié (1).

Cette période de trente siècles nous étonne par son imposante longueur. Notre surprise s'accroît encore, quand nous apprenons que la première partie du fameux *Livre des vers* est un recueil de chansons populaires, un recueil fait par ordre impérial. Or, le *Livre des vers* ne contient aucune pièce postérieure au VII^e siècle avant notre ère. Par conséquent, vers l'époque de la fondation de Rome, les empereurs Célestes avaient déjà inventé le folklorisme que nous venons de découvrir, et ils l'avaient fait dans un but de psychologie sociale, pour juger de l'état des mœurs dans les différentes provinces de leur vaste empire. D'après la littérature populaire d'un district, ils appréciaient la manière dont le pays était administré et décernaient aux gouverneurs le blâme ou l'éloge.

Les chants recueillis étaient remis au Ministre de la musique, qui en assurait la conservation. Le *Livre des vers* contenait plusieurs milliers de ces pièces, quand il fut détruit dans l'incendie des livres, ordonné l'an 212 avant Jésus-Christ, par l'empereur *Thsin-chi-hoang-ti* afin de briser le joug de la tradition ancestrale ; mais Confucius a pu retrouver et sauver de l'oubli trois cent onze pièces réduites aujourd'hui à trois cent cinq (2). Seule, la première partie du recueil était fol-

(1) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, IX.
(2) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, XI.

klorique. Dans les seconde et troisième parties, on avait placé des odes célébrant les vertus et les hauts-faits des premiers *Tcheou;* de quelques-uns de leurs descendants, enfin de ministres et de généraux illustres. La quatrième partie du *Livre des vers* renfermait des hymnes sacrés et des chants destinés aux funérailles des empereurs. Les pièces les plus anciennes du recueil, celles des Chang (XVIIIe siècle au XIIe avant Jésus-Christ) sont ancestrales et elles glorifient les vertus de *Tching-tang,* souche de la dynastie (1).

Pour donner une idée de la poésie lyrique contenue dans la première partie du *Livre des vers*, il me reste à citer quelques-unes des pièces constituant ce célèbre recueil, mais à propos des sujets de ces petites compositions, il est une remarque à faire, c'est que la plupart sont des poésies personnelles. Si anciennes que soient ces poésies, on sent qu'elles ont été écrites à une époque où la société chinoise était déjà bien vieille, à une époque où les clans avaient perdu toute importance politique et où un pouvoir monarchique, bien centralisé, réglait tous les actes de la vie publique. Les chants les plus anciens, ceux qui datent de la dynastie des *Chang*, célèbrent les vertus de *Tching-tang*, souche ancestrale des *Chang*. Une autre ode du *Livre des vers* déifie le héros fondateur de la dynastie des *Tcheou* (2).

En dehors de ces pièces si anciennes et si monarchiques, les poésies du recueil prennent pour sujet divers incidents de la vie de famille. Ainsi un mari chante en ces termes son tranquille amour conjugal :

« A la porte orientale de la ville on voit des femmes si souples et si gracieuses qu'elles ressemblent à des nuages printaniers ; mais que m'importe à moi qu'elles aient la grâce et la souplesse des nuages ? Sous sa robe blanche et sous son voile épais, ma compagne suffit pour me rendre heureux. » — « A la porte fortifiée de la ville, on voit des femmes si fraîches et si jolies qu'elles ressemblent véritablement à des

(1) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, XII.
(2) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, XVII.

fleurs ; mais que m'importe à moi qu'elles aient l'éclat et la fraîcheur des fleurs les plus charmantes ? Sous sa robe blanche et son voile épais, ma compagne suffit pour me rendre heureux » (1).

Une autre ode peint l'aimable complaisance d'un mari pour sa femme :

« Au delà du fleuve *Oueï*, il est un grand concours d'hommes et de femmes ; on se réjouit, on s'amuse, on passe gaiement plusieurs jours : on s'offre mutuellement des pivoines. — Les fleuve *Tchin* et *Oueï* ont des eaux profondes et limpides ; les époux, qui se promènent ensemble sur leurs rives, oh ! combien le nombre en est grand ! — N'irais-je pas voir (la fête) dit la femme ? Je l'ai vue déjà, répond l'homme ; mais, avec vous, j'y retournerai » (2).

Ailleurs une femme pense à son mari qui voyage au loin :

« La lune est haute et brillante ; j'ai soufflé ma lampe ; mille pensées s'élèvent du fond de mon cœur ; — Mes yeux laissent échapper d'abondantes larmes ; — Et ce qui rend ma tristesse plus amère encore, — Hélas ! c'est que vous ne la connaîtrez même pas » (3).

Au contraire, dans une autre pièce, une femme se compare à un éventail de soie, dont l'insouciant propriétaire fait cas seulement pendant la belle saison.

Un poète parle en termes galants de sa fiancée, qui lui a fait cadeau d'une fleur :

« Elle-même, pour me l'offrir, a cherché la plante Y dans la campagne. — C'est une très belle et très rare fleur que la plante Y ; — Sa beauté et sa rareté ne sont pas pourtant ce qui la rend si précieuse à mes yeux. — Tout son prix vient pour moi de celle qui me l'a donnée » (4).

Ces poésies indiquent manifestement une société bien assise, où l'on s'intéresse médiocrement aux affaires publiques, dont le souci est entièrement laissé aux gouvernants ; depuis longtemps cette société est tout à fait sortie de l'âge héroïque

(1) *Livre des vers*, livre I, ode 19.
(2) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, XXI.
(3) *Ibid.*, XXII.
(4) *Ibid.*, XXIII (*Chi-King*, part. I, ch. III, ode XVII).

et les aspirations de ses membres s'y renferment dans le cercle étroit de la famille.

A l'époque, si lointaine cependant, où nous reportent les odes contenues dans le premier livre du *Chi-King*, le peuple chinois semble déjà dégoûté des sanglantes folies de la guerre. Voici les réflexions d'un soldat, très peu enthousiaste du « noble métier des armes » :

« J'ai gravi la montagne aride, sans arbres et sans verdure, pour jeter les yeux sur la maison de mon père et il me semble l'entendre dire : Hélas ! Mon fils est au service du prince ; il ne peut se reposer ni le jour, ni la nuit. S'il est prudent et sage, il cherchera à revenir et il ne tardera pas. » — « J'ai gravi la montagne garnie d'arbres et de verdure pour jeter les yeux sur la maison de ma mère et il me semble l'entendre dire : Hélas ! Mon fils sert le prince et il ne peut dormir ni la nuit, ni le jour. S'il est soigneux et vigilant, il pourra revenir ; il ne doit pas rester loin de nous. » — « J'ai gravi la montagne élevée pour jeter les yeux sur la maison de mon frère aîné et peut-être il dit en ce moment : Hélas ! Mon jeune frère s'acquitte de son devoir pour le service du prince ; jour et nuit, il se fatigue. Avant tout, il doit songer à revenir et à ne pas mourir loin de nous » (1).

Rien n'est moins martial que ce *Chant du soldat ;* il n'a pu convenir qu'à une société revenue de bien des illusions, très vieille par conséquent. Nous savons que cet esprit pratique et pacifique a persisté jusqu'à nos jours et que la Chine contemporaine fait un cas très médiocre de la gloire militaire. — Comme le régime politique n'a pas non plus changé, comme la Chine est toujours une grande monarchie centralisée, où le bon plaisir du monarque n'a d'autres freins que la coutume et la classe des mandarins, le caractère de la poésie lyrique n'a guère varié non plus depuis le *Chi-King*. C'est toujours de la poésie personnelle, assez décolorée, et dont la pensée ne vole jamais bien haut ; c'est du lyrisme plat, abusant de la description et n'exprimant jamais que des sentiments assez médiocres et très peu analysés. Pourtant cette poésie n'est pas

(1) *Chi-King*, part. I, ch. IX, ode XIV (in d'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, XIV).

toujours dénuée d'une certaine grâce tranquille. Dans une composition intermédiaire à l'antique poésie du *Livre des vers* et à celle de l'époque classique des *Thang*, à laquelle nous allons arriver, on décrit ainsi une jeune fille :

« Oh ! La belle fille ! Qu'elle a de charme et d'élégance — En cueillant ainsi des feuilles de mûrier sur le bord du chemin ! — Les rameaux, qu'elle agite, rendent un bruissement plein d'harmonie; — Et les feuilles, qu'elle détache, voyez, comme elles tombent prestement. » — « Sa manche, un peu relevée, laisse apercevoir une main blanche; — Un bracelet d'or s'enroule autour de son poignet délicat ; — L'épingle, que retient ses cheveux, est surmontée d'un passereau d'or ; — Sa ceinture est ornée de pierres bleues et arrondies, qui se balancent en frémissant » (1).

Une autre pièce du même genre, mais plus maniérée, célèbre la beauté d'une troupe de jeunes filles :

« Se montrent-elles au milieu des fleurs, les fleurs perdent aussitôt leur éclat. — Passent-elles entre les saules, le saule est humilié dans la souplesse de ses rameaux. — Le vent, qui vient de l'est, se plaît à caresser leur gracieux visage. — Le vent lui-même ne peut s'approcher d'elles, sans en être amoureux » (2).

Suivant les Chinois, la grande époque de leur poésie se place sous la dynastie des *Thang*, de 618 à 909 de l'ère chrétienne. Les poètes réputés grands, les classiques, ceux, dont les noms ont survécu, datent tous de ce temps. Pour nous, occidentaux, qui ne pouvons apprécier le plus ou moins de beauté de la forme, les poètes des *Thang* ne sont pas sensiblement supérieurs à ceux qui les ont précédés. Ils sont plus sceptiques, plus mélancoliques, mais au moins aussi personnels et n'abordent guère que de petits sujets. Le plus renommé d'entre eux, le poëte *Li-taï-pé* est un Epicurien, dans le petit sens du mot. La vie lui semble bien courte ; pourtant il ne sait trop qu'en faire et il boit du vin de riz pour tuer le temps. Voici sa fameuse *Chanson du chagrin :*

(1) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, XXXI.
(2) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, p. 71.

« Le maitre de céans a du vin, mais ne le versez pas encore ; »
« Attendez que je vous aie chanté la *Chanson du chagrin.* »
« Quand vient le chagrin, si je cesse de chanter ou de rire, »
« Personne, dans ce monde, ne connaîtra les sentiments de mon cœur. »
« Le chagrin arrive ! Le chagrin arrive !

« Seigneur vous avez quelques mesures de vin, »
« Et moi je possède un luth long de trois pieds. »
« Jouer du luth et boire du vin sont choses qui vont bien ensemble. »
« Une tasse de vin vaut, en son temps, mille onces d'or. »
« Le chagrin arrive ! Le chagrin arrive !

« Bien que le ciel ne périsse point, bien que la terre soit de longue du-[rée, »
« Combien pourra durer pour nous la possession de l'or et du jade ? »
« Cent ans au plus. Voilà le terme de la plus longue espérance. »
« Vivre et mourir une fois, voilà ce dont tout homme est assuré. »
« Le chagrin arrive ! Le chagrin arrive !

« Ecoutez là bas, sous les rayons de la lune, écoutez le singe »
« Accroupi, qui pleure, tout seul, sur les tombeaux »
« Et maintenant remplissez ma tasse ; il est temps de la vider d'un [seul trait. »
« Le chagrin arrive ! Le chagrin arrive ! (1)

Selon *Li-taï-pé*, la vie est éphémère ; rien ne vaut qu'on s'en occupe. Le mieux est de boire. Cette philosophie tout à fait simple est celle du plus grand poète de la Chine. Dans la pièce intitulée : *En face du vin*, il dit :

« La vie est, comme un éclair fugitif ; »
« Son éclat dure à peine le temps d'être aperçu. »
« Si le ciel et la terre sont immuables, »
« Que rapide est le changement sur nos visages ! » (2)

*Li-taï-pé* a évidemment rompu avec tous les rêves de vie future, et il s'accommoderait fort bien de l'existence terrestre, si seulement elle était moins courte :

« Si la vie est un grand songe »
« A quoi bon tourmenter son existence ? »
« Pour moi, je m'enivre tout le jour. »

(1) D'Hervey-St-Denis, *Poésies des Thang*, XXXIX.
(2) *Ibid.*, p. 11.
(3) *Un jour de printemps*, *loc. cit.*, 32.

Quoique lettré, il a le sentiment de la vanité des lettres et envie l'état d'esprit du paysan inculte :

« L'homme des frontières — En toute sa vie n'ouvre même pas un livre ; — Mais il sait courir à la chasse ; il est adroit, fort et hardi. » — A l'automne son cheval est gras, l'herbe de ses prairies lui convient à merveille. — Quand il galope, il n'a plus d'ombre. Quel air superbe et dédaigneux. — Animé par un vin généreux, il appelle son faucon et sort au loin dans la campagne. »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Combien nos lettrés diffèrent de ces promeneurs intrépides ! — « Eux qui blanchissent sur les livres, derrière un rideau tiré, — Et, en vérité pour quoi faire ? » (1)

Les poésies des rivaux de *Li-taï-pé* sous les *Thang* ont toutes la même allure. Peut-être sont-elles pourtant un peu plus variées. En général, elles sont sceptiques, mais beaucoup d'entre elles exaltent le sentiment de l'amitié et plusieurs ravalent et maudissent la guerre :

« Au delà des mers, nous dit le poète *Ma-Oey*, on dit qu'il existe un autre monde. — Existe-t-il une autre vie ? On n'est vraiment certain que de la perte de celle-ci » (2).

Le poète *Tsin-Tsan* compare les fleurs qui se fanent aux hommes qui vieillissent :

« Les fleurs de cette année succèdent aux fleurs de l'année passée sans paraître moins belles. — Des hommes de l'année passée, ceux qui ont atteint cette année ont vieilli d'un an. — Cela montre que les hommes vieillissent ; cela montre aussi que les fleurs ne vivent guère. — Ayez pitié des fleurs tombées, Seigneur, ne les balayez pas. » (3).

Dans plusieurs odes, où il a mis plus de sentiment que n'en dépensent ordinairement les poètes chinois, *Thou-fou* a flétri la guerre. J'extrais quelques strophes d'un chant presque séditieux intitulé : *Le départ des soldats* (4).

(1) *Loc. cit.*, p. 31.
(2) *Ibid.*, 242.
(3) *Ibid.*, 230.
(4) *Ibid.*, 88.

« *Ling-ling*, les chars crient; *siao-siao*, les chevaux soufflent. — Les soldats marchent, ayant aux reins l'arc et les flèches. — Les pères, les mères, les femmes, les enfants leur font la conduite, courant confusément dans les rangs..... Ils s'attachent aux habits des hommes qui partent, comme pour les retenir; ils trépignent, ils pleurent; — Le bruit de leurs plaintes et de leurs gémissements s'élève vraiment jusqu'à la région des nuages. » — « Certains d'entre eux avaient quinze ans, quand ils partirent pour la frontière du nord ; — Maintenant qu'ils en ont quarante, ils vont camper à la frontière de l'ouest. — Comme ils partaient, le chef du village enveloppa de gaze noire leur tête à peine adolescente. — Ils sont revenus, la tête blanchie, et ne sont revenus que pour repartir. — Insatiable dans ses projets d'agrandissement, l'empereur n'entend pas le cri de son peuple. — En vain des femmes courageuses ont saisi la bêche et conduisent la charrue ; — partout les ronces et les épines ont envahi le sol désolé. — Et la guerre sévit toujours et le carnage est inépuisable, — sans qu'il soit fait plus de cas de la vie des hommes que de celle des poules et des chiens...... — N'en sommes-nous pas venus à tenir pour une calamité la naissance d'un fils — Et à nous réjouir, quand c'est une fille qui naît parmi nous ? — ..... Prince, vous n'avez point vu les bords de la Mer bleue (1), — Où les os des morts blanchissent, sans être jamais recueillis, — Où les esprits des hommes récemment tués importunent de leurs plaintes ceux dont les corps ont depuis longtemps péri. » — Le ciel est sombre, la pluie est froide sur cette lugubre plage et des voix gémissantes s'y élèvent de tout côté » (2).

Dans une autre pièce le même poète peint le recrutement violent, la chasse aux soldats :

« Le recruteur crie, avec quelle colère ! — La femme se lamente, avec quelle amertume ! — Elle dit : Ecoutez la voix de celle qui est là devant vous. — J'avais trois fils ; ils étaient tous trois au camp de l'empereur. » — « L'un d'eux m'a fait parvenir une lettre ; — Les deux autres ont péri dans le même combat. — Celui qui vit encore ne saurait longtemps soustraire à la mort sa triste existence....... Dans notre misérable maison, il ne reste plus un seul homme, — Si ce n'est mon petit-fils que sa mère allaite encore » (3).

J'arrête ici mes citations. Les pièces et fragments, que je

(1) Le lac *Khou-Khou-nour* où bataillèrent les Chinois et les Thibétains.
(2) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, 89.
(3) D'Hervey-St-Denis, *loc. cit.*, 97.

viens de citer, suffisent à caractériser la poésie chinoise. Terre à terre au point de vue des idées, elle est pauvre au point de vue de la forme. Les descriptions y tiennent une place énorme. Les mouvements de style, les apostrophes, les exclamations y sont rares. Une particularité est digne d'attention : quand le poète veut fleurir sa pensée, il procède non par métaphores, comme on le fait, en d'autres pays, mais par comparaisons, ce qui est plus raisonnable, mais beaucoup moins vivant. C'est ce trait, qui donne à la poésie des Célestes une allure traînante, une couleur terne et pour nous déplaisante. Tout ce lyrisme est sage et borné ; c'est le lyrisme d'un pays extrêmement vieux, d'une race qui, depuis des années, s'est débarrassée de son imagination, d'une race qui, ayant « rapetissé son cœur », suivant une locution chère aux Célestes, ne connaît plus les élans inspirés et n'a plus besoin d'incarner sa pensée dans des images. Cette décoloration de l'esprit résulte-t-elle seulement de la vieillesse ethnique ? Tient-elle à la trempe initiale du cerveau chinois ? Pour le savoir sûrement, il faudrait connaître, beaucoup mieux que nous ne la connaissons, la littérature des autres grands empires primitifs, par exemple, celle de l'Egypte ancienne, qui, tout en étant l'aînée de la Chine, a été sa contemporaine, néanmoins l'influence de la race paraît ici prédominante, comme nous le verrons tout à l'heure.

Il me reste maintenant à parler de la littérature en prose, très développée en Chine et dont les visées sont aussi extrêmement raisonnables.

## V. — *La Littérature en prose.*

Même chez des peuples sauvages, nous avons trouvé à côté des compositions rythmées et chantées, des légendes et des contes parfois débités en récitatifs, souvent simplement parlés. Ce genre de littérature est nécessairement fort répandu ;

car, tout en donnant pâture à l'imagination, il n'exige aucune aptitude poétique. Il doit donc se développer surtout, quand la poésie est devenue un art difficile, spécialisé. Nous le trouvons très répandu en Chine ; mais de même que la poésie proprement dite, il y a perdu toute spontanéité et est surtout traditionnel.

Chez les Célestes, le roman, la nouvelle sont simplement, comme le drame, un moyen de répandre des préceptes moraux jugés utiles et la rédaction en est toujours d'une extrême platitude : Aucune analyse, aucune étude des caractères, aucun aperçu original ; une narration sommaire et terne. L'auteur ne se permet pas une réflexion de son crû ; il remplace les appréciations personnelles par des citations empruntées aux moralistes classiques. Les comparaisons employées sont de pure rhétorique ; elles sont toujours apprises et on les répète à satiété. Le temps s'écoule invariablement « avec la rapidité de la flèche qui fend les airs ou de l'éclair, qui sillonne la mer » ; l'existence ressemble toujours « à la flamme tremblante d'une lampe exposée au souffle du vent ». Quand deux personnes se rencontrent, elles le font sans jamais y manquer « à la manière de deux algues légères, poussées l'une vers l'autre par les eaux du fleuve, etc. » (1). Les romanciers chinois pensent nous donner une idée suffisante du manège d'une coquette, en nous disant qu'elle regarde l'homme, dont elle veut faire la conquête « avec des yeux passionnés » (2). Dans les romans historiques, fort à la mode, l'auteur ne se permet pas la moindre appréciation, en dehors des préceptes de morale stéréotypés. Dans la *Mort de Tong-tcho*, où l'on narre la fin tragique d'un général usurpateur, qui aspirait à renverser la dynastie des *Hân*, l'auteur décrit avec une imperturbable placidité les atrocités commises par les partisans du pouvoir légitime : la décapitation de la vieille mère de Tong-tcho, la pendaison de

(1) Voir *Nouvelles chinoises*, traduites par Stanislas Julien.
(2) St. Julien, *loc. cit.* La mort de *Tong-tcho*.

ses frères, le massacre de tous ceux qui étaient à son service, l'extermination de huit cents femmes de bonne famille, qui habitaient son palais. Quant au rebelle lui-même, son cadavre fut jeté sur la grande route ; on mit du feu sur son ventre et comme il était très gras, il s'enflamma et devint une lampe hideuse, qui éclaira toute la nuit. « La terre fut baignée de la graisse liquide, qui découla de son corps ». Puis le peuple s'amusa à fracasser la tête du mort, en défilant devant lui. Son complice, *Li-jou*, fut pendu ; puis la foule mit son corps en pièces et en dévora les lambeaux pour assouvir sa fureur (1). Comme aucune de ces horreurs n'a été prévue par la morale rituelle, le narrateur ne juge pas à propos de les blâmer.

En résumé, cette littérature en prose exhale une véritable atmosphère d'ennui ; on y a combiné à doses égales et également insupportables la sauvagerie, la pédantisme et la banalité. C'est, bien plus encore que la poésie lyrique, la littérature d'un peuple extrêmement vieux, dont l'esprit est en pleine caducité.

## VI. — *La Littérature philosophique.*

Ce caractère sénile est aussi celui de la littérature philosophique, dont je dois ici apprécier surtout la forme. En Chine, les traités philosophiques sont des livres de morale, mais de morale tout entière composée de lieux-communs et dont la forme ne relève en rien la platitude du fond. Ce sont aussi des livres très anciens, puisque le plus célèbre d'entre eux, le *Chou-King* fut constitué en un seul corps par Confucius, l'an 484 av. J.-Chr. Le *Chou-King* accepte d'ailleurs, sans la moindre critique, les plus fantastiques légendes, pourvu qu'elles soient anciennes ; rien ne lui paraît invraisemblable.

Dans ces ouvrages moraux, le raisonnement, quand il y en a, prend la forme chère à l'esprit des Chinois, la comparaison.

(1) St. Julien. La mort de *Tong-tcho, loc. cit.*

« De loin, dit le *Tchoung-Young*, le ciel paraît petit ; il est immense : les astres semblent peu de chose, ce sont des mondes. De même pour la terre, pour la montagne, pour les fleuves, etc., etc. (1). La leçon morale à tirer de cette énumération, c'est que tout est complexe et intéressant, pour qui veut bien étudier les choses de près.

Tous ces conseils, tous ces préceptes sont marqués au coin de la bonne grosse morale dite du bon sens. Vouloir se réformer peu à peu, par des demi-mesures, dit *Meng-Tseu*, c'est imiter l'homme, qui, ayant l'habitude de voler les poules de son voisin et voulant s'en corriger, prit la résolution d'en voler une de moins chaque mois (2). — Pour nous convaincre, qu'on moralise l'homme, seulement en faisant violence à ses instincts naturels, le même *Meng-Tseu*, dit : « La nature de l'homme ressemble au saule flexible. L'équité ou la justice ressemble à une corbeille. On fait avec la nature de l'homme l'humanité et la justice, comme on fait une corbeille avec le saule flexible » (3). Sans hésiter, ces sages prennent des comparaisons pour des raisons et croient démontrer une proposition par simple analogie, c'est-à-dire en la répétant sous une autre forme. Ces moralistes si plats ont pourtant de bons sentiments. *Meng-Tseu* recommande de mépriser intérieurement les hommes d'Etat et leur somptueuse magnificence (4). Il veut que le sage parle de manière à être entendu de la foule mais dignement. « Ses paroles ne doivent pas descendre plus bas que sa ceinture » (5). Il tient pour un grand coupable l'homme, qui se vante de savoir diriger une armée et livrer une bataille (6). Selon lui, toutes les guerres sans exception sont injustes (7). Démocratiquement il proclame

(1) *Tchoung-Young*, ch. XXVI.
(2) *Meng-Tseu*, I, ch. VI.
(3) *Ibid.*, II, ch. V.
(4) *Ibid.*, II, ch. VIII.
(5) *Ibid.*, II, ch. VIII.
(6) *Ibid.*, II, ch. VIII.
(7) *Ibid.*, II, ch. VIII.

que le peuple est ce qu'il y a de plus noble, que le prince au contraire est de mince importance (1).

Dans le *Lun-Yu*, on trouve des maximes, qui ont fait la fortune du christianisme et que l'on attribue à Confucius : « Il faut aimer son prochain, comme soi-même » (2) et « Ne faites pas aux autres ce que vous ne voulez pas, qui vous soit fait à vous-même » (3). — Mais tout cela est exposé sans verve, sans expressions fortes, sans couleur : C'est de la morale en grisaille, tout aussi décolorée que la littérature proprement dite.

### B. — *La Littérature au Japon.*

Au Japon, la littérature indigène, antérieure à l'invasion des Chinois et de leur civilisation, n'a guère laissé de traces. Celle qui a suivi n'est ordinairement qu'une imitation des œuvres littéraires de la Chine ; elle en a les qualités et les défauts. Les Japonais n'ont guère innové dans le domaine littéraire ; et pourtant ils se servent de caractères alphabétiques, différents même suivant le sexe qui doit en faire usage (4).

Bien plus encore que leurs instituteurs, les Chinois, les Japonais sont passionnés pour la musique. Ils jouent de vingt-et-un instruments de musique et préfèrent les plus savants de ces instruments, les instruments à cordes : la guitare *(biwa)*, le luth *(koto)* ; mais ils n'ont pas la plus légère idée de l'harmonie. Leurs musiciens jouent bien en même temps, mais sans songer à se mettre d'accord (5). — Leurs drames, calqués, pour le fond, sur ceux des Chinois, sont, comme ces derniers, remplis de tirades descriptives (6) ; mais on y trouve

(1) *Meng-Tseu*, II, ch. VIII.
(2) *Lun-Yu*, ch. IV, 15.
(3) *Ibid.*, ch. XII.
(4) Jancigny, *Japon*, 156.
(5) *Ibid.*, 130.
(6) Posnett, *Comp. Litter.* 325, 326.

une ordonnance, qui rappelle assez celle du théâtre grec. Au Japon, comme en Chine et partout ailleurs, le théâtre a commencé par des danses, des danses religieuses, et des chœurs : mais le personnage chantant de la scène chinoise n'a pas été adopté par les Japonais. Aux choristes, aux danseurs, à la pantomime on se contenta d'adjoindre avec le temps des acteurs individuels. Ces acteurs sont en petit nombre ; ils usent sobrement du geste et leur figure est couverte d'un masque; pourtant le chœur a fini par leur être subordonné (1).

Le drame japonais est le plus souvent héroïque. Il représente les exploits, les aventures, les amours des dieux et des héros nationaux. Les comédies, beaucoup moins nombreuses, ont invariablement, comme en Chine, un but moral (2). L'action, toujours fort simple, requiert rarement sur la scène la présence de plus de deux acteurs. Mais le défaut de sensibilité commun aux Chinois et aux Japonais, fait que ces derniers n'hésitent pas à représenter sur leurs théâtres et avec le plus affreux réalisme les atrocités les plus repoussantes (3). Dans ces cas, comme dans tous les autres, la mimique des acteurs est extrêmement soignée et habile jusqu'à faire illusion.

Quant à la littérature lyrique et romantique des Japonais, ce n'est guère qu'une imitation de celle des Chinois. Le grand siècle japonais, le siècle littéraire classique, correspond au VII[e] siècle de notre ère. Les écrivains s'inspirèrent alors d'œuvres chinoises rapportées de la Corée, après une expédition victorieuse (4). En dehors des œuvres classiques, les Japonais ont un grand nombre de légendes, de récits historiques ou merveilleux, surtout des allégories, des contes moraux, composés le plus souvent par des lettrés, des professeurs, etc. Le mérite de ces productions, qui sont ordinairement de courtes

(1) B.-H. Chamberlain, *Japanese Classical Poetry*, 13, etc. (cité par Posnett, p. 199).

(2) Jancigny, *loc. cit.*, 96.

(3) *Ibid.*, 96.

(4) Humbert, *Japon illustré*, I, 164.

poésies, est tout artificiel. Il consiste dans le choix des expressions, la facture du vers, abstraction faite du fond, qui a peu ou point de valeur : C'est une littérature de décadence (1).

Pour mémoire, il faut mentionner encore des ouvrages de géographie, de voyage, de philosophie, des encyclopédies rudimentaires, qui sont surtout des livres d'images. Tout cela a peu de valeur et est en grande partie emprunté à la Chine ou au moins imité des œuvres chinoises (2).

### C. — *La Littérature des races mongoliques.*

Nous avons maintenant soumis à notre examen la littérature de tous les peuples de race mongolique, des Polynésiens, des Indiens sauvages d'Amérique, des Mexicains, des Péruviens, des Mongols et Mongoloïdes inférieurs en Asie, enfin des Japonais et surtout des Chinois. — Cette masse d'hommes, formant environ la moitié du genre humain, est, au point de vue littéraire assez pauvrement douée. La littérature ne prend un peu de couleur que chez les Mongols modifiés par les croisements, chez les Polynésiens, les Peaux-Rouges, les Indo-Chinois.

Ce n'est pas au degré de civilisation, c'est à la race même que tient, chez les Mongols, ce manque de verdeur littéraire; car il est déjà sensible chez les Tartares nomades et même chez les Esquimaux. Evidemment l'homme mongol est né mal pourvu du côté de l'impressionnabilité et de l'imagination, et il semble bien que ce manque de ressort mental ait un fâcheux effet sur l'intelligence elle-même ; car le Chinois, si anciennement civilisé, n'aime pas à courir les grandes aventures intellectuelles. La littérature élevée, celle des penseurs, des moralistes, des philosophes, est à courte vue ; pâle dans la

(1) Humbert, *Japon illustré*, II, 51, 61.
(2) Jancigny, *Ibid.*, 160.

forme, banale dans le fond, elle ne va guère au-delà des limites du gros bon sens.

Mais si ce terre à terre, cette myopie de l'esprit chinois, éloigne les écrivains des audaces de l'esprit, elle les écarte aussi des grandes folies et notamment de la plus inhumaine de toutes, de l'admiration, aveugle et si répandue, pour les atroces exploits guerriers. Ce détachement de la guerre ne résulte pas seulement d'une civilisation très âgée, puisque déjà les sauvages Esquimaux sont des pacifiques. — A coup sûr c'est là une grande vertu, d'autant plus grande qu'elle n'est pas inspirée par la poltronnerie : les Chinois ne craignent pas la mort. Ce qui leur fait dédaigner la guerre, c'est leur gros bon sens ; ils voient nettement que, dans ce jeu sanglant, le gain compense rarement la perte. Ce n'est pas non plus la sensiblerie qui les désarme ; les Chinois sont très peu impressionnables et même peuvent commettre froidement les plus atroces cruautés.

Toujours guidés par le gros bon sens, ils ont tiré de leur littérature un résultat, que, chez les autres peuples, les religions, seules, ont obtenu ; ils s'en sont servis pour pétrir l'âme de leur nation, la rendre uniforme. Aidée par une instruction primaire très répandue et les efforts persistants d'une administration homogène, ils ont su faire de leur littérature un très puissant instrument pour vulgariser, populariser certaines idées réputées utiles au point de vue social, et les graver dans toutes les têtes. L'exemple est unique et il a son importance.

En ce qui concerne l'évolution esthétique et littéraire, la genèse de la littérature en Chine confirme, une fois de plus, la simultanéité originelle de la danse, de la musique et du chant, aussi l'importance des danses chorales dans les clans primitifs. L'exemple de la Chine nous autorise de plus en plus à penser que la littérature scénique, dramatique, a été la plus ancienne et que la poésie lyrique a dû s'en détacher plus ou moins tardivement.

A un autre point de vue, l'exemple de la Chine est instructif. Il montre combien le gouvernement monarchique, despotique et centralisé, est funeste à la beauté esthétique des œuvres littéraires; car en les utilisant pour des fins qui lui sont particulières, il leur ôte toute spontanéité, les prive de leur charme natif, leur impose des formes rituelles, des thèmes arrêtés une fois pour toutes, même des tournures consacrées.

---

# TROISIÈME SECTION

# La Littérature des peuples de race blanche

## CHAPITRE IX

### La Littérature des Egyptiens, des Berbères et des Ethiopiens

**SOMMAIRE**

A. Les Egyptiens.

I. *Les origines de l'Egypte ancienne.* — Origine berbère de l'Egypte. — Les Egyptiens métis.

II. *De l'esthétique littéraire en Egypte.* — La primitive littérature. — La danse et la musique. — La langue égyptienne. — Onomatopées égyptiennes. — Expressions symboliques. — Littérature sacrée et officielle. — *Hymne à Ammon-Râ. —Chant triomphal de Toutmès.*

III. *Le livre des morts. — Le chant triomphal de Rhamsès.*

IV. *Les épitres satiriques.* — Le forgeron. — Le tailleur de pierres. — Le barbier. — Le batelier. — Le maçon. — Le tisserand. — Le teinturier. — Le cordonnier. — L'officier d'infanterie. — Le lettré.

V. *Les contes populaires.* — Leur animisme. — Leur puérilité. — Primitive légende de Joseph dans les *Deux frères. — Le conte de Satni-Khamoïs.*

B. La littérature berbère.

I. *Les contes populaires en Kabylie.* — La légende de Rhampsinit et le conte des *Deux frères. — Le joueur de flûte.*

II. *La poésie.* — La Marseillaise du pillage chez les Touâregs. — Les bardes kabyles. — Bardes et baladins. — *La prise d'Alger.* — Expressions colorées. — *La langue française.* — Une chanson amoureuse. — *Le mari odieux. — La rivale.*

C. La poésie en Abyssinie.

Les ménestrels ambulants. — Improvisations intéressées. — Les chanteuses. — Hymne phallotomique. — La musique sacrée en Abyssinie.

D. L'évolution littéraire chez les trois races.

Sa corrélation avec le régime politique et social.

## A. Les Egyptiens.

### I. — *Les origines de l'Egypte ancienne.*

Au début de ce livre, j'ai divisé le genre humain en trois grands groupes, en trois grands types plutôt : l'homme noir, l'homme jaune, l'homme blanc. Or, nous avons étudié la littérature des races noires et celle des races jaunes; il nous reste à examiner celle des races blanches, de beaucoup la plus riche, la plus variée, la plus développée et qui nous occupera pendant le reste de cet ouvrage.

Mais, au début de cette troisième partie de notre investigation, nous nous trouvons en présence du premier peuple, qui, sur notre globe, ait créé une civilisation relativement avancée. c'est-à-dire de l'Egypte antique, et peut-être s'étonnera-t-on que j'en classe la population parmi les races blanches. En réalité, la race égyptienne était métisse, mais, si l'on recherche sans parti pris quelles sont les origines ethniques du peuple égyptien, si l'on se débarrasse surtout du préjugé enraciné, qui fait assigner à toutes les races supérieures une origine asiatique, on est fondé à croire que les premiers colons de l'Egypte inférieure sont venus non pas de l'Orient, mais de l'Occident; qu'ils appartenaient à cette grande race berbère, répandue jadis dans l'Afrique septentrionale, dans l'Europe méridionale, sur une grande partie du littoral méditerranéen, et dont le spécimen le plus primitif, celui des Guanches, s'était conservé intact aux îles Canaries jusqu'au commencement du XVI^e^ siècle.

Dans un précédent ouvrage, en traitant des religions, j'ai signalé des similitudes infiniment curieuses entre les coutumes religieuses des Guanches et celles des Egyptiens. C'était d'ailleurs de l'Occident, que les traditions égyptiennes faisaient venir les fondateurs du royaume des Pharaons. Or, ces Berbères anciens étaient de race blanche, comme l'ont été les Lybiens, leurs descendants, comme le sont encore les Touâreg du Sahara et les Kabyles, épigones de la même grande race.

Mais, d'autre part, les monuments graphiques et plastiques de l'ancienne Egypte représentent des types qui ne sont pas franchement caucasiques. C'est que, dans la vallée du Nil, les immigrants berbères se croisèrent avec une race négroïde, la race nubienne, et qu'il y eut, entre les deux types un échange de caractères physiques. Il en résulta une race mélangée, la race égyptienne, qui eut des siècles nombreux pour se fixer avant l'intrusion conquérante des Sémites dans la vallée du Nil.

Cette race égyptienne, métisse, mais se rattachant aux races blanches par la majorité de ses caractères physiques et psychiques, ne saurait être confondue avec les races noires de l'Afrique, même avec les races noires supérieures, qui peuvent lui devoir aujourd'hui leur supériorité relative; enfin, c'est elle qui a créé le premier grand foyer civilisateur du monde antique. C'est donc par l'Egypte, qu'il nous faut logiquement commencer notre étude des littératures chez les races blanches.

## II. — *De l'Esthétique littéraire en Egypte.*

Grâce aux patients travaux des Egyptologues, la civilisation pharaonique commence à nous être familière, mais nous ne la connaissons qu'à partir d'une époque où les Egyptiens étaient déjà capables de construire des monuments presque impérissables et constituaient par conséquent une très vieille nation.

Parmi les Pharaons, il ne s'est pas trouvé, paraît-il, un seul monarque assez curieux pour recueillir, comme le fit un empereur chinois, le folklore de son royaume. Nous ne possédons pas de *Chi-King* égyptien et les fragments poétiques qui nous sont parvenus de la vallée du Nil appartiennent au lyrisme solennel, emphatique et déclamatoire, à cette poésie rituelle, que ne manque jamais de créer le despotisme absolu des anciennes monarchies. Ce sont des élans d'enthousiasme factice et des louanges enflées à l'adresse du souverain régnant, etc. On y constate aussi un caractère commun aux primitives littératures : l'abus des répétitions.

Sûrement il n'en fut pas toujours ainsi, et cette pétrification de la poésie caractérise seulement l'âge adulte de la monarchie égyptienne. Avant d'être royale et théocratique, la poésie égyptienne a dû être rustique et de libre allure. Les monuments de l'ancien empire citent même de courtes chansons populaires, inscrites à côté de peintures représentant des scènes agricoles. Les inscriptions de cette lointaine époque sont aussi plus sobres, plus concises que les suivantes (1).

Ces mêmes monuments attestent que, dans l'ancien Empire, la danse, la musique et le chant étaient prisés et cultivés. On y voit figurés des danseurs et des danseuses dans les attitudes les plus variées et les plus étudiées. En même temps la musique instrumentale est déjà savante. A la flûte de roseau, qui est, en tout pays, un instrument d'origine primitive, les anciens Egyptiens associaient des instruments à cordes (2). Par les collections d'objets recueillis, exhumés, nous savons, d'autre part, que les Egyptiens savaient fabriquer des instruments de musique assez variés : des tambours à double diaphragme, des tympanons analogues à nos tambours de basque, d'autres tambours en forme de demi-poire, des harpes à cordes nombreuses et de petites harpes portatives à quatre cor-

(1) Max Dunckler, *Les Egyptiens*, 257. — Champollion-Figeac, *Egypte*, 217.
(2) Dunckler, *loc. cit.*, 137.

des (1). Comme nous l'apprennent les monuments, les chanteurs se servaient de ces instruments pour s'accompagner.

Par les monuments encore nous apprenons que la musique instrumentale était très usitée en Egypte dans les cérémonies religieuses. Nous savons, d'autre part, que, dans la dépendance de tous les temples, il y avait des familles de chanteurs (2) et Clément d'Alexandrie nous rapporte que, dans les processions religieuses, le personnage qui ouvrait la marche était un chanteur portant un symbole musical. Mais, au total, ces renseignements sont bien sommaires. Ils ne nous disent rien du caractère de la danse et de la poésie primitives en Egypte, rien de l'esthétique des clans, qui ont existé cependant dans la vallée du Nil; et c'est seulement d'après les données de l'évolution générale, que nous pouvons prêter aux très primitifs habitants de l'Egypte les opéras-ballets usités à l'origine de toutes les civilisations.

A l'époque où les documents les plus reculés nous permettent d'étudier l'Egypte, on est fort loin des temps et des mœurs tout à fait originelles; la langue, monosyllabique dans le principe, a évolué; elle est devenue agglutinante, c'est-à-dire que les vocables primitifs forment par juxtaposition ou dérivation, des expressions ayant un sens différent de celui des radicaux. — Tout à fait à l'origine, cette langue a pu, même a dû être chantante; car elle renferme un grand nombre d'onomatopées et quantité de ses mots sont de simples imitations de bruits naturels, notamment de cris d'animaux. L'âne, par exemple, s'appelle *iô*, etc. Quantité de verbes s'inspirent évidemment de sons correspondant aux actes qu'ils désignent, comme le verbe *sensen*, par exemple, qui signifie « sonner ». — Les mots composés avaient un sens symbolique et étaient en conséquence propres à exprimer d'une manière imagée des idées plus ou moins abstraites. Ainsi *hét*,

(1) Champollion-Figeac, *Egypte*, 182.
(2) Dunckler, *loc. cit.*, 257.

« cœur », au sens concret de l'expression, signifiait aussi esprit, intelligence et avait formé toute une catégorie de mots composés exprimant divers états d'esprit, divers côtés du caractère, comme *hétéhem*, littéralement « petit cœur » et au sens figuré « craintif, lâche »; *harchihét*, « cœur pesant, cœur lent », pris dans le sens de « patient »; *ei-hét*, verbe signifiant au sens littéral « sentir venir son cœur », c'est-à-dire « rêver, réfléchir, etc. » (1). — Une telle langue est nécessairement colorée et favorable au développement d'une littérature poétique. Pourtant le développement lyrique paraît avoir été assez borné du moins à l'époque de plein épanouissement du régime des castes et de la monarchie absolue, et c'est le seul lyrisme égyptien qui nous soit connu.

Les livres étaient fort nombreux en Egypte ; mais, en dehors des hymnes sacrés, la poésie semble y avoir tenu une place bien médiocre. Au rapport de Jamblique, il existait au moins vingt mille volumes conservés par la caste lettrée. Les livres réputés sacrés occupaient la première place; toutefois on considérait comme sacrés, non seulement ceux qui s'occupaient de matières religieuses, mais aussi les ouvrages historiques où étaient relatés les annales, les hauts-faits des rois et des héros. Tous ces volumes étaient conservés dans les archives des temples : Hérodote a encore pu les y voir (2). Les ouvrages tout spécialement considérés comme hermétiques, du moins les principaux d'entre eux, étaient au nombre de quarante-deux, dont trente-six, renfermant l'ensemble des idées religieuses ou métaphysiques des Egyptiens, étaient appris et médités par les prêtres; les six autres, traitant de l'anatomie, des maladies, des médicaments, étaient le *vade mecum* des *pastophores* (3).

Ces brèves indications suffisent pour montrer, que, dans

(1) Champollion-Figeac, *loc. cit.*, 215.
(2) Champollion-Figeac, *loc. cit.*, 135, 136.
(3) *Ibid.*, 137.

l'antique Egypte, l'imagination avait le pas sur l'expérience et il en est nécessairement ainsi dans tous les états théocratiques. — Toute cette vieille société égyptienne était non seulement dominée, mais en quelque sorte pétrie par la caste sacerdotale; la poésie n'y avait donc pu fleurir librement. Du moins est-il sûr que l'on s'attachait à conserver surtout les compositions poétiques les moins importantes aux yeux des laïques, les poésies officielles, celles qui chantaient les perfections des dieux et la grandeur des rois, sortes de divinités terrestres. Cette poésie rituelle débordait en dehors des temples et des cours. Dans les cérémonies publiques et même dans les repas de famille, on chantait les louanges des dieux et celles des hommes réputés grands (1).

Bien longtemps, on a professé une admiration de commande pour la civilisation égyptienne, au total assez inférieure cependant. Aujourd'hui encore la plupart des égyptologues restent bouche bée devant les fragments de poésie lyrique, que nous ont conservés les papyrus, etc.; cette poésie, ils la proclament sublime, profonde, surtout quand ils la comprennent imparfaitement; mais, nous autres profanes, nous avons bien de la peine à partager leur ivresse. Voici quelques fragments de cette poésie lyrique, et je les choisis parmi les plus vantés. Nous commencerons par un hymne à *Amon-Râ,* le grand dieu solaire de Thèbes. On nous le dépeint naviguant, pendant le jour, dans une barque analogue à celles du Nil, mais sur l'océan céleste situé au-dessus du firmament solide :

« Tu t'éveilles, bienfaisant, Amon-Râ-Harmakhis ! Tu t'éveilles juste de voix, Amon-Râ, seigneur des deux horizons ! O bienfaisant, resplendissant, flamboyant ! Ils rament tes nautonniers, .....Ils te font avancer. Tu sors, tu montes, tu culmines en bienfaiteur, guidant ta barque sur laquelle tu croises, par l'ordre souverain de ta mère Nouit (La voûte céleste), chaque jour. Tu parcours le ciel d'en haut et tes ennemis sont abattus ! Tu tournes ta face vers le couchant de la terre et du ciel : Eprouvés sont tes os, souples tes membres, vivantes tes chairs, gon-

(1) Champollion-Figeac, *loc. cit.*, 137.

flées de sève tes veines : Ton âme s'épanouit ! On adore ta forme sainte. On te guide sur le chemin des ténèbres et tu entends l'appel de ceux qui t'accompagnent derrière la cabine en poussant des exclamations. Les nautonniers de ta barque, leur cœur est content ; le seigneur du ciel est en joie ; les chefs du ciel inférieur sont en allégresse ; les dieux et les hommes poussent des exclamations et s'agenouillent devant le soleil sur son pavois, par l'ordre souverain de ta mère Nouit ; leur cœur est content parce que Râ a traversé ses ennemis (les monstres, qu'il rencontre, la nuit, en voyageant sous le sol pour regagner l'orient)..... « Avance sur ta mère Nouit, seigneur de l'éternité ! ..... Tu te lèves et, te levant, culminant, tu prononces ta parole contre tes adversaires. Tu fais ouvrir ta cabane ; tu repousses le méchant en son heure, afin qu'il n'avance pas, l'espace d'un moment..... Les obstinés de cœur tombent sous tes coups ; tu fais vomir à l'impie ce qu'il avait dévoré. Lève-toi, Râ, dans l'intérieur de ta cabine : — Fort est Râ ; faible, l'impie ! — Haut est Râ ; foulé, l'impie ! — Vivant est Râ ; mort l'impie ! — Grand est Râ ; petit l'impie ! — Abreuvé est Râ ; altéré, l'impie ! etc., etc. — Oh ! Râ ! Donne des pains au Pharaon ! Donne des pains à son ventre, de l'eau à son gosier, des parfums à sa chevelure !..... Enfant, qui nais chaque jour, — Vieillard enfermé dans les bornes du temps, — Vieillard qui parcours l'éternité ! — Si immobile qu'il ouvre toutes ses faces, — Si élevé qu'on ne peut l'atteindre ! — Seigneur de la demeure mystérieuse où il se tient caché. — Etre caché, dont on ne connaît pas l'image ! — Seigneur des armées, qui donne la vie à qui lui a plu !... Les dieux s'inclinent devant ta sainteté. — Les âmes exaltent qui les a créées ; — Elles se réjouissent de se présenter devant leur générateur ; — Elles te disent : « Va en paix, — Père des pères de tous les dieux, — qui as suspendu le ciel, — Etendu la terre ; — Créateur des êtres, formateur des choses, — Roi souverain, vie, santé, force, chef des dieux, — Nous adorons tes esprits, parce que tu nous as faits, etc. ».(1).

Le savant égyptologue, auquel j'emprunte cette traduction trouve que ces idées sont élevées ; elles l'étaient même trop, selon lui, pour la foule. La foule égyptienne était donc bien peu intelligente, car il n'y a vraiment rien de vertigineux dans cette prétendue élévation.

Nous venons de voir comment on parlait d'Amon-Râ. Voici

(1) G. Maspéro, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, 4e édition, 280-285.

maintenant comment on le faisait parler. Le Dieu énumère les faveurs qu'il a accordées à Toutmès III :

« Viens à moi ; tressaille de joie, en voyant mes faveurs, oh ! mon vengeur... doué d'une vie éternelle... J'ai conduit tes esprits et ta crainte dans toutes les contrées et la terreur s'étend jusqu'aux quatre limites du ciel. J'ai agrandi l'épouvante, que tu jettes dans leurs flancs ; J'ai fait retentir tes rugissements parmi les neuf peuples ; les princes de toutes les nations sont réunis en ta puissance... J'ai précipité tes ennemis sous tes sandales et tu as écrasé les chefs au cœur pervers. Ainsi que je l'ai ordonné, le monde dans sa longueur et sa largeur, l'Occident et l'Orient servent de demeure à ta personne. Tu as pénétré chez tous les peuples, le cœur tranquille ; aucun n'a pu échapper à ta présence. C'est moi qui t'ai conduit, quand tu les approchais..... Je t'ai ordonné de leur faire entendre tes rugissements jusque dans les cavernes et j'ai privé leurs narines des souffles de la vie... Mon esprit divin, qui réside sur ton front, les a bouleversés. Il a ramené captifs les nomades liés par leurs chevelures. Il a dévoré dans ses flammes ceux qui résident dans les archipels ; il a tranché la tête des *aamou* (race jaune d'Asie) sans qu'ils pussent résister, détruisant jusqu'à la race des vaincus. ...Ils viennent, tous, le dos chargé de leurs tributs, se courber devant ta majesté. J'ai énervé les ennemis, qui marchent contre toi ; leurs cœurs se brûlent et leurs membres sont tremblants. »

Suit, sous forme de litanie, une énumération des peuples vaincus :

« Je suis venu ; je t'ai accordé de frapper les habitants de l'Asie, etc. — Je suis venu ; je t'ai accordé de frapper les peuples de l'Orient... Je leur ai montré ta majesté semblable à l'astre, qui sème l'ardeur de ses rayons et répand sa rosée. — Je suis venu ; je t'ai accordé de frapper les peuples d'Occident. .....Je leur ai fait voir ta majesté, telle qu'un jeune taureau, au cœur ferme, aux cornes aiguës, etc. » (1).

Pour s'extasier devant ces effusions de poésie cléricale, il faut vraiment s'être enfermé dans l'étude de l'Egypte et de ses papyrus, comme dans une prison cellulaire. A peine peut-on parler du fond de ces poèmes : il est enfantin. La con-

(1) Chant triomphal de Toutmès III (trad. par H. de Rougé) *in* tome II de la *Bibliothèque orientale*, publié par Maisonneuve, p. 155.

ception du dieu solaire Amon-Râ naviguant sur un réservoir d'eau situé au-dessus d'un firmament solide et vu ainsi par transparence, date évidemment des premiers temps de la sauvagerie. L'idée, que l'on se fait de ce soleil divinisé et anthropomorphisé, est aussi plus que barbare. C'est simplement un pharaon céleste, qui, obéissant à un pur caprice de despote absolu, a choisi son collègue terrestre, le pharaon Toutmès, pour objet de ses faveurs ; car tel était son bon plaisir. Ces grâces, il les prodigue à son protégé, aux dépens du reste du genre humain, qu'il égorge, brûle, extermine.

Quant à la forme, nous ne pouvons la juger que dans son ensemble ; mais cela nous suffit : elle est banale. Pas une figure ingénieuse ; pas une comparaison qui ne soit vulgaire. Ces poésies sacrées ont dû être fabriquées sur mesure par des chantres dressés à ce genre d'industrie littéraire, et pour qui tout rapprochement nouveau, toute expression non rituelle étaient du fruit défendu. Ces malheureux ouvriers en vers se battaient les flancs pour être sublimes selon les règles et se bornaient à couler de vieilles idées dans de vieux moules.

Le *Livre des morts* (1), dont chaque momie portait un exemplaire, est un plaidoyer, que le double du défunt devait débiter devant le tribunal des enfers présidé par Osiris ; sa valeur littéraire est également nulle ; mais il a une certaine valeur morale, attestant que la race est définitivement sortie de la sauvagerie :

« Je n'ai commis aucune fraude envers les hommes ! Je n'ai pas tourmenté la veuve ! Je n'ai pas menti devant le tribunal ! Je ne connais pas la mauvaise foi ! ...Je n'ai pas fait exécuter à un chef de travailleurs, chaque jour, plus de travaux qu'il n'en devait faire ! ...Je n'ai pas desservi l'esclave auprès du maître ! Je n'ai pas affamé ! Je n'ai pas fait pleurer ! Je n'ai point tué ! Je n'ai pas ordonné le meurtre par trahison ! Je n'ai commis de fraude envers personne ! Je n'ai point détourné les pains du temple ! Je n'ai point fait de gains frauduleux au moyen des poids du plateau de la balance ! Je n'ai pas

(1) Maspéro, *loc. cit.*, 38, etc.

enlevé le lait de la bouche des nourrissons ! Je n'ai point chassé les bestiaux sacrés sur leurs herbages ! Je n'ai pas pris au filet les oiseaux divins ! etc., etc. Je suis pur ! Je suis pur ! Je suis pur ! »

La littérature n'a rien à voir dans cette litanie rituelle, absolument cléricale, puisque les offenses au culte y sont mises au même rang que les infractions à la morale ordinaire. Pourtant cette éthique n'est pas sans valeur, mais on remarquera qu'elle est purement négative. Le double énumère les mauvaises actions, qu'il n'a pas commises ; mais il ne produit aucun actif de bonnes actions.

Pour achever de donner une idée du lyrisme officiel en Egypte, je citerai encore quelques fragments du morceau poétique le plus important qui nous soit parvenu, je veux parler du *Chant triomphal de Rhamsès* II (Sésostris), que le poète *Pentaour* a mis dans la bouche du souverain lui-même. Le sujet de cette composition est la glorification des hauts-faits de Rhamsès, qui surpris par les Khètas, et abandonné par son armée, se tira d'affaire, à ce qu'on nous assure, par sa seule et suprême vaillance :

« Quand il tient l'arc, il n'a pas de rival. Plus puissant que les centaines de mille réunis ensemble, il marche en avant. Son cœur, à l'heure du choc, est ferme comme un taureau, qui va charger (des oies). Il a repoussé le monde réuni tout entier... Des centaines de mille ont défailli à sa vue. Seigneur des terreurs, aux grands rugissements, son cœur est le plus grand du monde entier... comme un lion furieux dans la vallée des troupeaux... Son cœur est comme une roche de fer..... Il était seul de sa personne ; aucun autre avec lui. S'étant ainsi avancé à la vue de ceux qui étaient derrière lui, il se trouva enveloppé par deux mille cinq cents chars, (coupé) dans sa retraite par tous les guerriers du pervers *Khèt* et par les peuples nombreux qui les accompagnaient : « Aucun prince n'était avec moi (dit Rhamsès) ! Aucun général, aucun officier des archers ou des chars ! Mes soldats m'ont abandonné... Alors sa Majesté dit : « Où es-tu, ô mon père Ammon ? Est-ce qu'un père oublie son fils ? Ai-je donc fait quelque chose sans toi ?... Ne t'ai-je pas consacré des offrandes innombrables ? J'ai rempli ta demeure sacrée de mes prisonniers. Je t'ai bâti un temple pour des millions d'années ; je t'ai donné tous mes biens pour tes magasins. Je

t'ai offert le monde entier pour enrichir tes domaines ; j'ai fait sacrifier devant toi trente mille bœufs avec tous les bois aux parfums délicieux... Je t'ai construit des pylônes de pierre... J'ai fait venir des obélisques d'Eléphantine et c'est moi, qui ai fait amener les pierres éternelles! — La voix a retenti jusqu'à Hermonthès. Ammon vient à mon invocation. Il me donne sa main. Je pousse un cri de joie. Il parle derrière moi : « J'accours à toi. C'est moi, ton père; ma main est avec toi et je vaux mieux pour toi que des centaines de mille. »

Evidemment, avec un pareil secours, la victoire de Rhamsès n'est plus qu'un jeu. Il la glorifie pourtant avec très peu de modestie :

« Les deux mille cinq cents chars sont brisés en morceaux devant mes cavales. Pas un d'entre eux ne trouve sa main pour combattre; le cœur manque dans leur poitrine et la peur énerve leurs membres... Je les précipite dans les eaux, comme y tombe le crocodile. Ils sont couchés sur leur face, l'un sur l'autre et je tue au milieu d'eux. Je ne veux pas qu'un seul regarde derrière lui, ni qu'un autre se retourne. Celui qui tombe ne se relèvera plus... Je tuais parmi eux sans qu'ils me résistassent... O mes soldats! Vous voyez ma victoire et j'étais seul; c'est Ammon, qui m'a donné la force ; sa main est avec moi. » (1).

Ce n'est pas encore ce poème de Pentaour, qui suffira à réhabiliter la poésie égyptienne. Il est curieux pourtant en ce qu'il nous montre le roi traitant de pair à compagnon avec le dieu *Ammon-Râ*, lui rappelant qu'il a le droit de compter sur ses services, puisqu'il les a payés en offrandes et monuments ; mais au total, ce célèbre morceau est aussi critiquable que les précédents. Le ton, la forme du poème de Pentaour rappellent fort les effusions dithyrambiques, par lesquelles les bardes cafres payaient et s'attiraient les cadeaux du petit roi sauvage, Mossélékatsi.

On aime à espérer, que les Egyptiens avaient une autre poésie, plus humaine et plus vivante, mais elle n'est pas arrivée jusqu'à nous. Elle aussi devait être médiocre ; car la société égyptienne supportait un joug aussi écrasant que

(1) Traduction de E. de Rougé, *loc. cit.*, 159-164.

celui des empires, presque similaires du Pérou et du Mexique. Or, on peut comparer la poésie à un oiseau, qui ne chante pas en cage.

## III. — *Les Ecrits satiriques en Egypte.*

Mais le malaise social, la tyrannie des puissants éveillent la plainte et provoquent la satire. Un écho de ces protestations contre un joug des plus pesants, nous a été conservé dans quelques papyrus, où l'auteur, passant en revue les diverses conditions sociales, surtout celles des petits et des inférieurs, donne libre carrière à son mécontentement. Ces critiques sont rédigées par un père pour son fils ; en voici des extraits :

« J'ai vu le forgeron à ses travaux, — à la gueule du four. — Ses doigts sont rugueux, comme les objets en peau de crocodile, — Il est puant plus qu'un œuf de poisson. Tout artisan en métaux — a-t-il plus de repos que le laboureur ? — Ses champs à lui, c'est du bois ; ses outils, du métal. — La nuit, quand il est censé être libre, — il travaille encore ; après tout ce que ses bras ont fait pendant le jour, — la nuit, il veille au flambeau. » — « Le tailleur de pierre cherche du travail — en toute espèce de pierres dures. — Lorsqu'il a fini les travaux de son métier, et que ses bras sont usés, il se repose ; — Comme il reste accroupi dès le lever du soleil, — Ses genoux et son échine sont rompus. — Le barbier rase jusqu'à la nuit : — lorsqu'il se met à manger, alors seulement il se met sur son coude pour reposer. — Il va de pâté de maisons en pâté de maisons pour chercher des pratiques ; — il se rompt les bras pour emplir son ventre, comme les abeilles, qui mangent le produit de leurs labeurs. — Le batelier descend jusqu'à Natho pour gagner son salaire. — Quand il a accumulé travail sur travail, qu'il a tué des oies et des flamants, qu'il a peiné sa peine — dès qu'il arrive à son verger, — à sa maison, il lui faut s'en aller. » ..... — « Je te dirai comme le maçon, — la maladie le goûte ; — car il est exposé aux rafales, — construisant péniblement, attaché aux chapiteaux en forme de lotus, des maisons, — pour atteindre ses fins. — Ses deux bras s'usent au travail, — Ses vêtements sont en désordre ; — Il se ronge lui-même ; ses doigts lui sont des pains ; Il ne se lave qu'une fois par jour. — Il se fait humble pour plaire : — c'est un pion, qui passe de case en case — de dix coudées sur six ; — c'est un pion qui

passe de mois en mois sur les poutres d'un échafaudage, accroché aux chapiteaux en forme de lotus des maisons — y faisant tous les travaux nécessaires. — Quand il a son pain, il rentre à la maison et bat ses enfants... — « Le tisserand, dans l'intérieur des maisons, — est plus malheureux qu'une femme. — Ses genoux sont à la hauteur de son cœur; il ne goûte pas l'air libre. — Si, un jour, il manque à fabriquer la quantité d'étoffe règlementaire, — il est lié comme le lotus des marais. C'est seulement en gagnant par des dons de pains les gardiens des portes, — qu'il parvient à voir la lumière du jour. — ...Le teinturier, ses doigts puent — l'odeur des poissons pourris ; — ses deux yeux sont battus de fatigue ; — sa main ne s'arrête pas. — Il passe son temps à couper des haillons ; — c'est son horreur que les vêtements. — Le cordonnier est très malheureux; il mendie éternellement; — sa santé est celle d'un poisson crevé ; — il ronge le cuir pour se nourrir. » (1).

Voilà pour les métiers civils. Le métier des armes, le « noble métier des armes » n'est pas mieux traité :

« Arrive, que je te peigne le sort de l'officier d'infanterie, l'étendue de ses misères ! — On l'amène, tout enfant, pour l'enfermer dans une caserne : — Une plaie, qui le coupe, se forme sur son ventre ; — une plaie d'usure est sur son œil ; — une plaie de déchirure est sur ses deux sourcils; sa tête est fendue et couverte de pus (par l'usage de la cuirasse et du casque). — Bref, il est battu, comme un rouleau de papyrus; il est brisé par la violence. — Arrive, que je te dise ses marches vers la Syrie, — ses expéditions en pays lointains ! — Ses pains et son eau sont sur son épaule, comme le faix d'un âne — et font son cou et sa nuque semblables à ceux d'un âne ; — les jointures de son échine sont brisées. — Il boit d'une eau corrompue, — puis il retourne à sa garde. — Atteint-il l'ennemi, — il est, comme une oie qui tremble, — car il n'a plus de valeur en tous ses membres. — Finit-il par aller en Egypte, — Il est, comme un bâton mangé par le ver. Est-il malade, l'alitement le saisit-il, — il est emmené sur un âne ; — ses vêtements, des voleurs les enlèvent; — ses domestiques se sauvent. » (2).

Après cette description si peu flatteuse des métiers et professions exigeant des efforts et une servile obéissance, l'auteur de ces écrits, à la fois scribe et père, continue pour l'édification

(1) Maspéro, *Du genre épistolaire*, p. 50-62.
(2) *Ibid.*, 41-42.

de son fils; il lui signale et lui recommande la profession par excellence, celle de littérateur. Selon lui, la carrière des lettres est, seule, agréable à parcourir :

« J'ai vu la violence ; j'ai vu la violence ; — c'est pourquoi mets ton cœur après les lettres ! — J'ai contemplé les travaux manuels — et, en vérité, il n'y a rien au delà des lettres. — Comme on le fait dans l'eau, plonge-toi au sein du livre *Qimi :* — tu y trouveras ce précepte en propres termes : « Si le scribe va étudier à Silsilis. — son inactivité corporelle ne sera point sur lui. — Lui, c'est un autre, qui le rassasie ; — Il ne remue pas; il se repose. » — « J'ai vu les métiers figurés, — aussi te fais-je aimer la littérature, ta mère; je fais entrer ses beautés dans ta face. — Elle est plus importante que tous les métiers; — elle n'est pas un vain mot sur cette terre ; — celui qui s'est mis à en tirer profit dès son enfance, il est honoré ; — on l'envoie remplir des missions. — Celui qui n'y va point, reste dans la misère. » ..... « On n'a jamais dit au scribe : « travaille pour un tel ; — ne transgresse pas tes ordres. » — Certes, en te conduisant à *Khonou*, certes j'agis par amour pour toi ; — car, si tu as profité un seul jour dans l'école, — c'est pour l'éternité ; les travaux, qu'on y fait, sont durables comme des montagnes. — Ce sont ceux-là, vite, vite, que je te fais connaître, que je te fais aimer ; — car ils éloignent l'ennemi. » (1).

Ces curieuses recommandations sont-elles une satire littéraire ou des épîtres sincères et de bonne foi écrites par un père pratique à sa progéniture ? Nous ne savons. Dans tous les cas, elles nous donnent de la société égyptienne une idée bien différente de celle que peut suggérer la poésie officielle. Elles nous font voir ce que cachaient la pompe de la cour et du culte : la misère et la souffrance de tout un peuple. La fin de cette allocution confirme aussi ce qu'il était facile de deviner d'après la banalité emphatique des hymnes à prétention, savoir que la littérature était devenue un métier de parasite, un asile pour les paresseux et les lâches ; que les littérateurs égyptiens étaient de simples domestiques, travaillant sur commande. Mais il est encore un genre littéraire, que nous n'avons pas examiné.

1 Maspero, *loc. cit.*, 66-67.

## IV. — *Les Contes populaires.*

J'exprimais tout-à-l'heure le regret qu'aucun des Pharaons n'eût, comme l'a fait un empereur chinois, recueilli les poésies populaires de son royaume. En effet il n'existe pas de *Chi-King* égyptien, mais les papyrus nous ont conservé des légendes et contes en prose, qui valent d'être étudiés.

Parmi ces contes, il en est qui ont passé pour de l'histoire, par exemple, celui du roi Rhampsinit, rapporté par Hérodote, et où l'on voit un pharaon prostituer sa fille pour découvrir un habile voleur, qu'il finit par accepter pour gendre (1).

Ces récits populaires sont précieux à plus d'un titre ; ils nous font pénétrer dans la vie courante du peuple égyptien; ils nous renseignent sur le caractère de la foule, encore infiniment peu développée et crédule à un degré inouï. Il y a, dans ces contes, une vraie débauche d'animisme ; non-seulement les animaux parlent, mais aussi les plantes, les choses. Les fleuves se comportent, comme les hommes ; ils poursuivent les femmes, pour la défense desquelles les arbres, les acacias, prennent parti (2). La croyance à la magie passe toute mesure ; par de simples incantations, on donne la vie à un crocodile de cire (3), etc.

Au point de vue de la forme, ces contes sont tout-à-fait enfantins. Aussi l'on y abuse du procédé de la répétition pour augmenter la force d'une expression donnée. On dit, par exemple : « Leur cœur fut joyeux beaucoup, beaucoup », pour marquer une vive allégresse. Des phrases, des allocutions même, sont littéralement redites, sans que l'on craigne en rien d'être fastidieux. L'extrême respect pour la tradition em-

(1) Hérodote, liv. II, par. CXXI, CXXII. — G. Maspéro, *Contes populaires de l'Egypte ancienne*, 249.

(2) *Loc. cit.* (Conte des deux frères).

(3) *Ibid.* (Le roi Khoufoui et les magiciens, etc. etc.).

pêche aussi de varier les expressions. Presque régulièrement un homme en colère ressemble à « une panthère du midi ». La vénération obligatoire pour le souverain impose l'obligation de faire suivre son nom ou son titre d'un souhait de bonheur ; aussi le narrateur ne dit jamais « sa Majesté » sans ajouter immédiatement la formule « Vie, Santé, Force ». De là des tirades bizarres, comme celle-ci : « Le vaincu de Jôpou s'est révolté contre sa Majesté, Vie, Santé, Force, et il a massacré les fantassins de sa Majesté, Vie, Santé, Force, aussi ses gens de char, et personne ne peut tenir contre lui !... Quand le roi *Menkhopirri*, Vie, Santé, Force, entendit toutes les paroles, que le messager lui avait dites, il entra en fureur, comme une Panthère du midi » (1). Néanmoins ces légendes populaires sont curieuses. Nous y trouvons des récits, dont des versions plus ou moins altérées, arrangées au goût de chaque peuple, ont circulé et circulent encore dans toute l'Europe, en Asie-Mineure, dans l'Inde, en Abyssinie (2), etc.

L'histoire biblique de Joseph et de Putiphar fait le fond du plus répandu de ces contes (3) ; mais elle est surchargée de détails fantastiques. L'âme, le double, du jeune homme calomnié par une belle-sœur impudique, se réfugie dans un acacia, puis dans un taureau, puis dans un perséa né d'une goutte de sang du taureau égorgé. La femme perfide le poursuit sous toutes ces formes ; mais en fin de compte un des copeaux du perséa à double humain, qu'elle avait fait abattre, lui entre dans la bouche et immédiatement elle devient enceinte ; le double de sa victime s'est incarné en elle ; elle le met au monde ; il grandit et, une fois devenu homme, accuse sa persécutrice, la fait juger et condamner. Dans cette bizarre et universelle légende, les Hébreux, dont l'imagination était relativement assagie, n'ont pris que la par-

(1) G. Maspéro, *Contes populaires*, 152, 153.
(2) *Ibid.*, Introduction, XV-XVII (Voir le Conte des deux frères).
(3) *Loc. cit.* (Les deux frères).

tie vraisemblable, l'histoire relativement très raisonnable de Putiphar.

Ces contes égyptiens révèlent un état d'esprit si différent du nôtre, la trame en est si peu logique, qu'il est difficile d'en citer un fragment. Je l'essaierai pourtant, en choisissant un petit morceau, qu'à la rigueur on peut considérer comme une allégorie morale, ayant pour objet de peindre l'aveuglement, l'égarement, dans lequel peut jeter la violence d'une passion amoureuse :

« Il arriva, un jour, que *Satni* (un prince) passait sur le parvis du temple de Phtah. Il vit une femme fort belle; car il n'y avait femme qui l'égalât en beauté et de plus il y avait beaucoup d'or sur elle; et de plus il y avait de petites jeunes filles, qui marchaient derrière elle, et il y avait des domestiques au nombre de cinquante-deux, avec elle. Dès l'heure que la vit Satni, il ne sut plus l'endroit du monde où il était. » Le prince s'informe : « Quelle personne est-ce? » Réponse : « C'est *Thouboui*, fille du prophète de *Bastit*, dame de *Oncktooui*, qui s'en va maintenant pour faire sa prière devant Phtah, le dieu grand. » Le prince veut posséder cette belle personne et il le lui fait dire, en lui offrant de l'or et la menaçant d'un rapt en cas de refus. La belle, évidemment de vertu médiocre, répond : « Va dire à *Satni* : « Je suis chaste; je ne suis pas une personne vile. S'il est que tu désires avoir ton plaisir de moi, tu viendras à Bubaste, dans une maison où tout sera préparé et tu feras ton plaisir de moi, sans que personne me devine; car je ne suis pas une fille des rues. » Le rendez-vous est accepté. Le prince *Satni* arrive dans une maison peinte en lapis-lazuli. On lui fait boire du vin dans une coupe d'or; on lui sert un festin : « Alors *Satni* dit à *Thouboui* : « Accomplissons ce pourquoi nous sommes venus maintenant. » Elle lui dit : « La maison où tu es sera ta maison; mais je suis chaste, je ne suis pas une personne vile. S'il est que tu désires avoir ton plaisir de moi, tu me feras un écrit sous la foi du serment et un écrit de donation pour argent de toutes les choses et de tous les biens, qui sont à toi. » Il lui dit : « Qu'on amène le scribe de l'école. » On l'amena sur l'instant et *Satni* fit faire pour Thouboui un écrit sous la foi du serment et un écrit de donation pour argent de toutes les choses, tous les biens, qui étaient à lui. Une heure passée, on vint annoncer ceci à *Satni* : « Tes enfants sont en bas. » Il dit : « Qu'on les fasse monter. » *Thouboui* se leva; elle revêtit une robe de lin fin et Satni vit tous ses membres au travers et son désir alla croissant plus

encore qu'auparavant. *Satni* dit à *Thouboui* : « Que j'accomplisse ce pourquoi je suis venu à présent. » Elle lui dit : « La maison où tu es sera ta maison; mais je suis chaste; je ne suis pas une personne vile. S'il est que tu désires avoir ton plaisir de moi, tu feras souscrire tes enfans à mon écrit afin qu'ils ne cherchent point à disputer contre mes enfans au sujet de tes biens. » *Satni* fit amener ses enfans et les fit souscrire à l'écrit. *Satni* dit à *Thouboui* : « Que j'accomplisse ce pourquoi je suis venu à présent. Elle lui dit : « La maison où tu es sera ta maison; mais je suis chaste; je ne suis pas une personne vile. S'il est que tu désires avoir ton plaisir de moi, tu feras tuer tes enfans afin qu'ils ne cherchent pas à disputer contre mes enfans au sujet de tes biens. » *Satni* dit : « Qu'on commette sur eux le crime dont le désir t'est entré au cœur. » Elle fit tuer les enfans de *Satni* devant lui ; elle les fit jeter en bas de la fenêtre aux chiens et aux chats et ceux-ci en mangèrent les chairs et il les entendit pendant qu'il buvait avec *Thouboui*. *Satni* dit à *Thouboui* : « Accomplissons ce pourquoi nous sommes venus maintenant ; car tout ce que tu as dit devant moi, on l'a fait pour toi. » Elle lui dit : « Rends-toi dans la chambre. » Il se coucha sur un lit d'ivoire et d'ébène, afin que son amour reçût récompense et *Thouboui* se coucha sur le rebord. *Satni* allongea la main pour la toucher : elle ouvrit sa bouche à la largeur d'un grand cri. »

*Thouboui* est simplement une sorcière. De sa bouche sort un vent furieux, qui emporte Satni et le laisse loin de là, tout nu, dans une chambre de four (1).

## B. La littérature Berbère.

### I. — *Les Contes populaires en Kabylie.*

Ce qui caractérise ces contes populaires égyptiens, c'est d'abord le prosaïsme de la forme, la parfaite insouciance de la morale dans les évènements, une croyance presque délirante dans la magie. Il est très curieux de retrouver des récits et légendes exactement de même ordre chez les populations berbères, descendant de cette grande race préhistorique, à

(1) G. Maspéro, *Contes populaires* (*Le conte de Satni-Khâmoïs*).

laquelle il faut assigner un rôle important, sans doute prédominant, dans la fondation de l'Egypte ancienne.

Les seuls berbères, vivant aujourd'hui à l'état de groupes ethniques distincts, sont les Kabyles et les Touâreg du Sahara. Nous allons examiner leur littérature, surtout celle des Kabyles qui sont de beaucoup les plus nombreux. Ceux-ci ont une littérature en prose et une littérature lyrique. La première est représentée par des contes, à la fois plats, fous, superstitieux et dont l'allure est tout à fait analogue à celle des contes populaires de l'antique Egypte.

Parmi ces contes Kabyles, il en est un, sur lequel je dois m'arrêter spécialement, parce qu'il réjouit encore les montagnards Kabyles, après avoir été si populaire en Egypte qu'Hérodote le prit au sérieux. Sans doute les détails diffèrent dans les deux versions, mais le fond est le même. Voyons d'abord la version égyptienne. Hérodote (1) rapporte qu'un pharaon, du nom de Rhampsinit, entassa des trésors dans une chambre en pierres de taille, construite exprès. Le constructeur eut l'adresse de s'y ménager une entrée secrète au moyen d'une pierre basculante. En mourant, il confia son secret à ses deux fils, qui se mirent à puiser selon leur fantaisie dans le trésor royal. Le roi étonné fit placer des pièges dans son trésor. L'un des voleurs y fut pris et, pour dépister le roi, se fit décapiter par son frère, qui emporta la tête. Alors le roi, piqué au jeu, fit suspendre et exposer le corps décapité le long d'un mur. Des gardes devaient arrêter quiconque gémirait en voyant le cadavre. Au moyen d'une adroite supercherie, le frère survivant enivra les soldats, leur rasa à tous la joue droite, puis enleva le corps suivant les ordres de sa mère. C'est alors que Rhampsinit envoya sa fille dans une maison de prostitution avec injonction de demander à tous les hommes, qui auraient des rapports avec elle, l'histoire de leur vie et de saisir le voleur s'il lui arrivait de le rencontrer. Celui-ci évita le piège en se

(1) *Histoires*, II, CXXI.

munissant au préalable d'un bras coupé à un cadavre et qu'il laissa, en s'enfuyant, aux mains de la princesse. Le roi fut si émerveillé de tant d'audace et d'adresse, qu'il fit du voleur son gendre : Voilà la version d'Hérodote.

Dans le conte kabyle, intitulé *Les deux frères*, les deux fils d'un voleur défunt, enfants encore, pénètrent par le toit dans une maison appartenant au roi du pays et la pillent. Un piège est disposé à leur intention et, la nuit, un des enfants s'y prend. A sa prière, l'autre lui coupe la tête. Le roi ordonne de crucifier le cadavre décapité et le fait ensuite surveiller ; par un stratagème trop simple, le frère du mort s'empare du cadavre. Après avoir inutilement essayé divers moyens, tous fort naïfs, pour saisir son voleur, le roi convoque tous les habitants à un festin, où le voleur se décèle en choisissant les mets, au lieu d'attendre son tour. Un soldat le saisit et lui rase un côté de la moustache pour le reconnaître ; car le larron était barbu ; les soldats au contraire sans barbe. Mais le malin voleur se hâta de raser aussitôt le côté de son visage, que les soldats avaient respecté. Dès lors, on ne peut plus le reconnaître et le roi lui donne sa fille, après l'avoir appelé par une proclamation, exactement comme avait fait Rhampsinit (1). La parenté des deux contes est si évidente, qu'il est inutile d'y insister et il se peut que la version kabyle soit la plus ancienne des deux. — Le conte des *Deux frères* est évidemment peu soucieux de de la morale et ce laisser-aller éthique s'accuse dans un bon nombre d'autres contes kabyles.

Dans un conte intitulé *Le joueur de flûte*, un homme possesseur d'une flûte magique, qui fait danser jusqu'à la mort ceux qui l'entendent, s'en sert pour s'emparer de troupeaux d'abord, d'une maison ensuite, après s'être débarrassé des propriétaires (2), etc., etc. Tous ces récits datent évidemment d'une époque où la morale était mal assise encore ; on n'y res-

(1) J. Rivière, *Contes populaires de la Kabylie, etc.* (Les deux frères).
(2) *Ibid.* (Le joueur de flûte).

pecte ni la propriété, ni la vie d'autrui ; toujours le mensonge habile et heureux est considéré comme un exploit. — D'autre part, le merveilleux de ces contes est sans mesure, comme celui des contes égyptiens. Ainsi quelques gouttes de sang d'un oiseau magique font instantanément grossir un roseau (1); une prière de quelques mots fait surgir une ville dans un lieu auparavant désert (2), etc. Si ces deux séries de contes n'ont pas une commune origine, ils attestent au moins un même défaut de développement mental et moral.

## II. — *La Poésie.*

Si maintenant nous passons de la prose à la poésie, la littérature berbère se relève. C'est qu'il ne s'agit plus ici de compositions traditionnelles, transmises de génération en génération. Les chanteurs Kabyles choisissent toujours des sujets d'actualité, bien vivants dans la mémoire de leurs contemporains, et ils n'ont pas le moindre souci de l'histoire ; pour eux, le passé est mort (3). Beaucoup de chansons kabyles sont aussi composées par les femmes et chantées par elles sur des airs monotones pendant qu'elles tournent leur moulin à bras, etc. (4). Il en doit être de même chez les Touâreg, où les femmes, les dames, donnent des soirées musicales, dont elles font les frais en chantant et s'accompagnant elles-mêmes, soit avec un tambourin, soit avec une sorte de violon *(rebâza)* (5): mais de la poésie des Touâreg, nous ne connaissons qu'un petit chant, très coloré d'ailleurs et où l'on exalte le bonheur de piller les Arabes Cha'amba. On nous y dépeint le sommeil du riche, dormant sur des tapis, le riche « dont le ventre est plein

(1) J. Rivière, *loc. cit.* (*H'ab Sliman*).
(2) *Ibid.* (Le roi et son fils).
(3) Hanoteau, *Poésies populaires de la Kabylie*, VI.
(4) *Ibid.*, II.
(5) Duveyrier, *Touâreg du nord*, 347.

de blé cuit avec de la viande, arrosé de beurre fondu et de lait chaud, sortant du pis des chamelles »... « Nous le laverons de son bien, sans même lui laisser d'eau. — Sa femme, qui devant un mets délicat fait hen ! hen ! hen ! comme une cavale devant une mesure d'orge, ne pourra plus supporter son désespoir » (1).

Sur la poésie kabyle, nous sommes plus amplement renseignés. — Les Kabyles ont des poètes de profession, qui ordinairement sont en même temps chanteurs. Les poètes sans talent musical tiennent même boutique de chansons et les vendent à leurs confrères musicalement mieux doués (2). Comme les bardes polynésiens, les poètes kabyles sont doués d'une mémoire extraordinaire. Pendant un jour entier ils peuvent dire des vers sans discontinuer et sans se répéter (3). Dans ces poésies kabyles, ce qui importe, c'est la forme plus que le fond ; ce sont la coupe du vers, la rime ou l'assonance, tel ou tel heureux rapprochement de mots (4).

Les bardes kabyles sont de deux sortes : les uns sont sérieux et les autres sont légers. Les premiers suivent sans doute la tradition des poètes d'autrefois, des poètes de clan ; ils chantent des sujets généraux, soit les louanges de Dieu, soit les hauts faits des guerriers, soit les luttes de leur tribu, la gloire ou les malheurs de la patrie kabyle. Leurs chants sont lyriques et se bornent à indiquer, à rappeler en gros les faits. Les villages, les tribus comblent ces poètes de cadeaux, les entretiennent : Ils siègent dans les conseils. En chantant, ils s'accompagnent eux-mêmes, mais seulement avec le tambour de basque, instrument à la fois kabyle et égyptien. — Les autres poètes sont des baladins légers, licencieux. Ils voyagent en troupe, chantent et même dansent en s'accompa-

(1) Duveyrier, *loc. cit.*, 451.
(2) Hanoteau, *loc. cit.*, IV.
(3) Hanoteau, *loc. cit.*, V.
(4) *Ibid.*, III.

gnant du tambour et du hautbois. Ce sont eux qui égaient les fêtes de famille, les mariages, les circoncisions, la naissance d'un fils. Leurs chansons très libres provoquent souvent aux danses lascives. Ils sont méprisés et forment une classe exclue des affaires publiques (1).

Les compositions de ces deux ordres de poète sont nombreuses ; sans cesse elles naissent ; sans cesse elles s'oublient et se succèdent. A vrai dire, les poètes kabyles remplissent à peu près la fonction de la presse dans nos pays civilisés. — Voici quelques échantillons de la poésie kabyle de genre noble :

LA PRISE D'ALGER (2)

« Les forts, qui entourent Alger, comme des Etoiles, — sont veufs de leurs maîtres ; — les baptisés y sont entrés. — C'est la religion du chrétien, qui est triomphante. — O mes yeux, pleurez des larmes de sang; pleurez encore! » — « Je suis émerveillé de la fragilité des choses de ce monde ; — tout est bouleversé ; — vous avez vu, ô mortels, les prodiges ! — Les mers nous ont apporté ces pourceaux, qui fouillent les rivières. » — Ce sont des bêtes de somme sans croupières; — leur dos est chargé ; — leur chevelure inculte est enfermée dans un boisseau. — Ils parlent un baragouin inintelligible. — Vous ne comprenez rien à leurs paroles. » — « Ils traînent avec eux des canons — et ils savent s'en servir, les impies ! — Quand ils font feu, la fumée forme d'épais nuages ; — ils sont chargés de mitraille, — qui tombe, comme la grêle, aux approches du printemps. — « Mon cœur s'est brisé, comme un vase d'argile, — au bruit de cette voix tonnante ; je l'ai entendu se retourner dans ma poitrine. — Je me suis enfui, comme un bœuf pris de vertige, — sans penser à autre chose qu'à me sauver de la maison. » — « Heureux celui qui repose sous le sable ! — les nouvelles de ce monde n'arrivent pas jusqu'à lui ; — au moins il dort en paix. — Nous, comme des bêtes de somme, — nous mangeons l'herbe qui pousse sur les fumiers. »

La place me manque pour faire de longues citations ; mais cette poésie kabyle est d'ordinaire très colorée et très vivante ;

(1) Hanoteau, *loc. cit.*, VII, IX.
(2) A. Hanoteau, *loc. cit.*, 1, etc.

les locutions pittoresques y abondent. Ainsi dans les lamentations, on dit que : « L'Islam n'est plus qu'une femme » ; que les kabyles ont maintenant « la lâcheté juive » ; que la religion chrétienne n'est qu'une « religion de cuivre », etc., etc. Ce ne sont que métaphores et comparaisons pittoresques. — Les poètes kabyles ont aussi une haute idée de leur mérite. « Lorsque mon imagination s'emplit, dit l'un deux, elle est plus vaste que la mer, sur laquelle se dresse la vague mugissante » (1).

Voici maintenant une curieuse petite chanson, à la fois sérieuse et comique, où l'on proteste contre les progrès de la langue française :

« Le jour, où nous fut révélé « bonsoir », — nous avons reçu un coup sur la mâchoire, — nous avons été rassasiés de prison à clef. » — Le jour, où nous fut révélé « bonjour », nous avons reçu un coup sur le nez ; — les bénédictions ont cessé pour nous. » — « Le jour où nous fut révélé « merci », — nous avons reçu un coup sur la gorge : — la brebis inspire plus de crainte que nous. » — « Le jour, où nous fut révélé « cochon », — un chien valut mieux que nous pour l'honneur ; — le métayer a acheté un mulet. » — « Le jour, où nous fut révélé « le frère », nous avons reçu un coup sur le genou ; — nous marchons dans la honte jusqu'au poitrail. » — « Le jour où nous fut révélé « diable », nous avons reçu un coup, qui nous a rendus fous. » (2).

Les poètes légers, les poètes méprisés ne manquent pas non plus de verve ; seulement ils sont souvent brouillés avec les bienséances et le mot cru ne les effraie pas assez. Voici pourtant une chanson amoureuse, que l'on peut citer :

« Aujourd'hui j'ai rencontré une jeune fille, — aux pommettes vermeilles, comme le fruit de l'arbousier. — Je l'embrassai : Elle me dit : « Grand bien te fasse ! » — toi que je chéris comme la prunelle de mes yeux ! — Baise ma petite bouche à loisir ; à la maison, j'ajouterai à ton bonheur. » — « Aujourd'hui j'ai rencontré une jeune fille. — Elle a ajouté à la mélancolie de mon cœur. — Je l'embrassai ; elle me dit · « Grand bien te fasse, toi que je chéris, comme la prunelle de mes

(1) Hanoteau, *loc. cit.*, 51.
(2) Hanoteau, *loc. cit.*, 283.

yeux! — J'ai juré par le livre des Cheurfa, que je te ferais dormir sur mon sein. » — « Aujourd'hui j'ai rencontré une jeune fille — aux pommettes comme le fruit du grenadier, — Je l'embrassai. Elle me dit : « Grand bien te fasse, or, qui monte à la bride! — baise maintenant ma petite bouche; — quand tombera la nuit, — tu baiseras mon sein.» — « Aujourd'hui j'ai rencontré une jeune fille — à la peau blanche, comme l'alun. — Je l'embrassai. Elle me dit : « Grand bien te fasse! » — louis d'or précieux et recherché, — baise maintenant ma petite bouche, — à l'heure du plaisir, tu baiseras mon sein, etc. (1).

A en juger par leurs chansons, les kabyles ne voient dans l'amour que le côté sensuel. Jamais la note sentimentale, qui n'est pas étrangère à des races beaucoup plus sauvages, ne résonne dans les poésies kabyles. Volupté ou raillerie, les chanteurs ne songent pas à autre chose. Quand on ne vante pas la beauté de l'amante, on se moque soit des maris, soit des épouses. Une chanson, spécialement à l'usage des femmes, énumère complaisamment tous les défauts d'un mari odieux :

« Je commencerai mes chansons en invoquant le nom de Dieu : — toi, qui as l'esprit éveillé, écoute-moi ! — O ma tendre mère ! — Hélas! J'ai épousé un homme sans virilité. Sa figure est, comme le coucher du soleil, — quand vient l'heure du souper, etc. etc. » (2).

Au contraire, dans une autre chanson, tous les couplets annoncent à une femme, que son mari va lui adjoindre une rivale :

« Nous te le jurerons, si tu veux, par *Thakerfout!* — ton mari veut prendre une femme — au beau ventre. — Elle, il la gardera à la maison; — toi, tu travailleras la laine. — Lève le pied, — trémousse le derrière. » — « Nous te le jurerons, si tu veux, — par ton aiguille! — ton mari veut prendre femme; — il amènera une fiancée ; — elle, il la gardera à la maison; — toi, tu seras comme la chienne. — Lève le pied ! — Trémousse le derrière. » (3).

Au demeurant, toute cette littérature kabyle est fort simple

(1) Hanoteau, *loc. cit.*, 317, etc.
(2) *Ibid.*, 397.
(3) *Ibid.*, 405.

sans doute, ses visées ne sont pas bien hautes ; mais la libre allure ne lui manque pas. Il en va tout autrement en Abyssinie, où il nous faut maintenant nous transporter.

## C. La Poésie en Abyssinie

Après avoir donné une idée de la littérature chez les Berbères, représentants actuels de la race qui a joué le principal rôle dans la fondation de la primitive Egypte, il me reste à parler de l'esthétique littéraire chez les Ethiopiens, dont les ancêtres se sont mélangés avec les Berbères dans la vallée du Nil. Sur la littérature des antiques Ethiopiens nous ne savons rien et nous sommes même très insuffisamment renseignés sur celle des Ethiopiens actuels. Cependant on peut glaner quelques observations dans les relations de voyage en Abyssinie.

Il existe en Abyssinie un grand nombre de ménestrels ambulants. Certains dansent en chantant et s'accompagnant d'un violon à deux cordes, tout en appuyant les paroles chantées par une mimique expressive et même des imitations de cris d'animaux (1). D'autres voyagent en troupe et chantent des compositions souvent improvisées en s'accompagnant du *rabuba,* sorte de violon monocorde (2). Ces chants sont souvent de circonstance et destinés à flatter quelque personnage important que l'on appelle « buffle, hippopotame, lion, etc. » et dont on espère tirer des cadeaux, parfois très modestes, comme un morceau d'un bœuf tué ou des rasades d'hydromel (3).

Outre les chanteurs il existe aussi en Abyssinie des chanteuses et improvisatrices de profession, qui exaltent les exploits des guerriers, par exemple, le grand nombre de phallotomies pratiquées sur le champ de bataille à la manière des anciens Egyptiens. Voici un spécimen de ces hymnes, si spéciaux :

(1) Combes et Tamisier, *Voy. en Abyssinie*, t. II, 323.
(2) *Ibid.*, I, 174.
(3) *Ibid.*, I, 174; II, 323; II, 352.

« Sammou-Nougous, notre maître, est la terreur des Galla ; les plus braves d'entre eux évitent sa rencontre : Que de veuves, parmi eux, dont les maris sont vivants ! — Il a arraché leurs dépouilles viriles. Qu'on regarde plutôt à sa porte ! — Sammou-Nougous est invincible ; partout la victoire le suit. Ses cris jettent l'épouvante dans les rangs ennemis et sa lance la mort ! Bientôt il va nous quitter pour aller combattre. Que ses ennemis tremblent ; ils seront terrassés, émasculés et notre prince reparaîtra parmi nous dans toute sa gloire, comme le Christ, qui ressuscita, après trois jours d'absence. » (1).

Ce petit chant bestial manque évidemment d'inspiration ; mais il est simplement destiné à caresser la vanité d'un seigneur, en faisant appel à sa générosité : ce n'est pas de la poésie sincère.

Les Abyssins, bons chrétiens, à ce qu'ils pensent, ont aussi une musique sacrée. Elle aurait été inventée par un pieux personnage, sur lequel le Saint-Esprit serait descendu, en prenant la forme d'un pigeon. Le céleste volatile aurait inspiré au saint trois différents modes musicaux affectés aux diverses fêtes et cérémonies. Le mode destiné aux grandes fêtes religieuses est le plus éclatant (2). — De tous ces faits il résulte qu'en Abyssinie, musique et poésie, encore intimement unies et parfois associées à la mimique, ont perdu toute spontanéité et sont asservies à la noblesse féodale et au clergé. Rien de plus ordinaire dans l'histoire des peuples.

### D. L'Évolution littéraire chez les trois races

Nous venons d'étudier l'esthétique littéraire en Egypte, chez les Berbères et chez les Abyssins, mais successivement et isolément. Il nous reste à comparer ces trois modes littéraires entre eux au point de vue de l'évolution.

Dans une telle confrontation, il faut évidemment écarter toute considération chronologique et tenir compte seulement

(1) Combes et Tamisier, *Voy. en Abyssinie*, t. II, 322.
(2) *Ibid.*, t. IV, 176.

de la diversité des états politiques. Or, ces trois formes sociales, fondées par des races entre lesquelles il nous est permis de supposer de très antiques affinités et mélanges, représentent trois stades, qui se peuvent ranger en série. Le plus primitif est le stade de la tribu républicaine, que nous trouvons chez les Kabyles. Vient ensuite l'état monarchique et féodal de l'Abyssinie ; enfin la monarchie théocratique de l'Egypte, type idéal de royauté absolue, termine la série.

Mais la sociologie comparative nous a appris, que ces formes politiques sont les trois premières phases évolutives par lesquelles passent les sociétés et par lesquelles l'Egypte ancienne a aussi passé à son heure. — D'autre part, nous savons et, même *à priori,* le fait ne saurait se contester, qu'il existe un rapport nécessaire entre la constitution politique d'un peuple et sa littérature. Nous voilà donc en mesure de faire d'instructifs rapprochements. — En effet, de ces trois littératures, la plus vivante, la plus spontanée ou plutôt la seule spontanée, est la littérature kabyle, qui nous peint réellement l'état d'esprit des tribus berbères encore républicaines en Algérie. Sans doute cette littérature est simple, assez grossière ; mais elle ne manque ni d'élan, ni de verve.

Au contraire, en Abyssinie, nous voyons une littérature presque éteinte, parasitaire et dont l'unique fonction se ravale à flagorner les grands et les riches pour en tirer quelque aubaine. — Dans l'antique Egypte, la littérature, celle du moins à laquelle on attachait de l'importance, était une littérature entièrement confisquée par le monarque et le clergé, une littérature purement rituelle, quand elle n'était pas hiératique, une pseudo-poésie faite de formules routinières et ne laissant pas la moindre place à l'inspiration libre. A peine trouve-t-on, en Egypte, à côté de cette poésie de chantres et de chambellans, quelques épîtres sincères, quelques légendes populaires. Celles-ci datent de fort loin ; c'est du très vieux folklore et il est très naïf et très fruste.

Il est hors de doute, qu'avant de se momifier ainsi dans des moules officiels, avant l'établissement de la monarchie absolue, la littérature du Nil a revêtu des formes plus franches, pris une allure plus libre. Sa primitive esthétique littéraire a pu se rapprocher de celle des kabyles actuels ; mais de cette littérature préhistorique l'Egypte monarchique et théocratique, la seule que nous connaissions, ne nous garde presque aucune trace.

Cette évolution littéraire vaut la peine d'être constatée. Elle confirme nos inductions antérieures et montre combien l'oppression monarchique et religieuse est incompatible avec un développement esthétique à la fois libre et fécond.

---

# CHAPITRE X

## La Littérature arabe

—

SOMMAIRE

I. *Les origines de la poésie arabe.* — La musique chez les Bédouins. — Poésie chantée des Arabes primitifs. — Les caractères de la poésie des clans. — Une plainte contre les membres consanguins d'un clan. — Rôle social de la poésie dans les clans. — La gloire littéraire dans les tribus. — Concours poétiques. — Les « vers dorés ». — L'investiture poétique. — Les chanteurs des cafés.

II. *La forme lyrique des poésies arabes.* — Savante prosodie des anciens Arabes. — Abus des expressions imagées.

III. *La poésie antéislamique.* — Son caractère. — Imprécations lyriques contre un clan. — Le poème d'Antar. — Grâce et noblesse de la poésie d'Antar. — Descriptions esthétiques. — Glorification du courage. — La religion de l'hospitalité.

IV. *La poésie dans le Koran.* — La langue du Koran et son incohérence. — Comment ont été classées les *Sourates.* — Ni poésie, ni prose. — Style métaphorique des chapitres inspirés. — Raison, comparaisons et déraison. — La glorification d'Allah. — La fin du monde. — Le paradis et l'enfer.

V. *De l'éloquence arabe.* — La prose rythmée des orateurs. — Eloquence sensitive. — Grande estime de l'art oratoire. — Les contes et l'art de conter. — Extrême impressionnabilité des auditeurs. — Immoralité des contes.

VI. *La poésie monarchique et les philosophes arabes.* — Effets de la conquête sur la poésie. — Les poètes courtisans.

VII. *La littérature sérieuse.* — Le goût de la métaphysique. — La métaphysique en images. — Inintelligence des historiens arabes.

VIII. *Caractères de la littérature arabe.* — Lyrisme avant tout musical. — Poésie sensuelle. — Décadence poétique sous les califes.

### I. — *Les origines de la poésie arabe.*

Les races sémitiques, dont nous avons maintenant à déterminer la valeur littéraire, ne sont point métisses, comme la population de l'ancienne Egypte. Sans conteste, elles appartiennent aux races blanches, à celles qui se décernent à elles-

mêmes le titre de races supérieures et le méritent aujourd'hui par certains côtés de leur nature. Nous allons voir ce qu'a été l'œuvre littéraire des Sémites, en l'étudiant successivement chez les Arabes, chez les Juifs et enfin dans les anciens empires de l'Assyrie, de la Chaldée, etc. — Cet ordre est indiqué, car il existe encore des Arabes pas trop éloignés de l'état primitif et qui ne semblent guère avoir modifié leurs mœurs et coutumes depuis que l'histoire en a signalé l'existence (1); par conséquent leurs goûts et aptitudes littéraires pourront nous donner une idée approximative de ceux qui ont fleuri chez les Arabes préhistoriques. Enfin, pour remonter à un passé moins lointain, les traditions arabes et le Poème d'Antar nous fourniront le complément d'instruction nécessaire.

Voyons d'abord ce qu'est l'esthétique littéraire chez les Bédouins modernes. En premier lieu, on peut constater que la musique est encore fort rudimentaire chez ces populations nomades. Le plus souvent en effet les chanteurs ou chanteuses n'ont, pour s'accompagner, qu'un tambourin très grossier, une sorte de plat creux, de forme ovale plutôt que ronde, et fait d'une terre grossière ; sur ce disque concave, on tend une feuille de parchemin (2). A ce tambour primitif on joint souvent une sorte de flûte ou de hautbois, que les Arabes d'Algérie fabriquent encore en un moment avec un roseau et dont ils jouent, des heures durant. Les odes qui les charment sont monotones, sans commencement ni fin ; ce sont de vraies arabesques musicales. Néanmoins les nomades aiment passionnément la musique, leur musique ; ils l'aiment en virtuoses impitoyables (3), tandis que la musique aryenne les laisse froids. Pendant l'expédition d'Egypte, Monge fit exécuter, au Caire, devant des Arabes, par un grand nombre de musiciens, nos mélodies, nos marches militaires, mais sans produire le moin-

(1) W.-G. Palgrave, *Arabie centrale*, 37.
(2) Ch. Didier, *Séjour chez le grand chérif*, etc., 110.
(3) W.-G. Palgrave, *Arabie centrale*, 272.

dre effet sur l'auditoire. Un seul air avait le don de les émouvoir, celui de « Malbrouk s'en va-t-en guerre »; mais cet air passe pour avoir une origine arabe (1).

La musique primitive des Arabes était donc surtout vocale et leurs poésies étaient chantées; elles le sont même encore. Les nomades arabes ont toujours parmi eux des poètes, qui composent et chantent des vers sur tel ou tel évènement intéressant (2), exactement comme le font les Kabyles algériens.

Les anciens poètes chanteurs des Arabes ne composaient jamais d'ouvrages de longue haleine, mais de courtes odes à l'occasion d'un évènement, qui les avait impressionnés, eux et les leurs (3).

Ces poésies de circonstance étaient extrêmement nombreuses, puisqu'un ancien auteur, Abou-Témam, a immortalisé son nom, en publiant le recueil appelé *Hamasa*, où étaient rassemblées plus de huit cents pièces de vers, dont un grand nombre antérieures à Mahomet (4).

Beaucoup de ces antiques poésies relatent ou célèbrent des faits et des sentiments en rapport étroit avec la vie du clan. On sait qu'aujourd'hui encore et, en dépit de la constitution d'une aristocratie et d'une sorte de royauté dans les tribus, le clan arabe y persiste et a conservé quelques-uns de ses caractères d'autrefois, par exemple, la solidarité pour les torts subis et les vengeances à tirer. Un chant du *Hamasa* se termine ainsi :

« J'ai tiré une vengeance pleine et entière — pour mon père et mon grand-père ; — Je n'ai trahi en rien le clan, — que mes épaules ont le devoir de soutenir » (5).

Les sentiments collectifs du clan s'accusent aussi dans nom-

(1) B. Perez, *L'art et la poésie chez l'enfant*, 171.
(2) Niebuhr, *Description de l'Arabie*, I, 149.
(3) G. Sale, *Observations historiques et critiques sur le Mahométisme*, 474.
(4) Jomard, *Arabie*, 472.
(5) Cité par Posnett, *in Comp. Litter*, 139.

bre d'odes funéraires, composées pour honorer la mémoire des compagnons, qui ont succombé (1). Une des pièces du *Hamasa* met bien en relief le sentiment de solidarité, qui reliait les membres d'un clan : elle exprime les plaintes d'un Arabe, dont les compagnons n'ont pas voulu épouser la cause, et qui en a été réduit à demander et accepter le secours d'une tribu étrangère :

« Si j'avais été un fils de Màzin, — Jamais mes troupeaux ne m'auraient été ravis — par les fils de Dhuhl de Sheybân, — ces rejetons de la poussière. — A l'instant, se seraient levés pour me secourir, — des parents à la main lourde, — des vengeurs toujours prêts, quand une aide est nécessaire au faible courbé sous les coups ; — des hommes qui, alors que le mal se dresse devant eux, à nu, les mâchoires assez écartées pour découvrir ses molaires, — sont prompts à se ruer sur lui, — par bandes et même isolément. — Quand un frère dans l'embarras leur raconte le tort subi, — ils ne sont pas hommes à le questionner, — à lui demander des preuves de sa véracité. — Mais les miens, malgré leur nombre, — Sont des propres à rien ; » — Le méfait commis ne les touche pas, — Si criant qu'il puisse être. — Ce sont des hommes, qui pardonnent, — les torts de leurs ennemis, — des hommes au cœur plein de tendresse et d'amour pour les mauvaises actions !....... A leur place, que n'ai-je eu de vrais parents, — des hommes, qui, montés — sur des chevaux ou des dromadaires, — frappent vite et frappent fort » (3).

Au dire d'un écrivain arabe, Ssefady, les anciens Arabes ne tiraient gloire que de trois choses : du courage militaire, de la pratique de l'hospitalité et des talents littéraires (3). C'est qu'en dehors du plus ou moins de mérite esthétique, ces vieilles poésies arabes avaient une utilité sociale très grande : elles servaient à enregistrer et garantir la distinction des familles, les droits des tribus et clans, à conserver la mémoire des belles actions et enfin à maintenir la pureté de la langue. Aussi un excellent poète faisait le plus grand honneur à sa tribu.

(1) Posnett, *loc. cit.*, 143.
(2) Cité par Posnett, *in Comp. Litter.* 151.
(3) *Mémoires sur l'Egypte* (Institut d'Egypte), 118.

Dès qu'un Arabe s'était illustré par ses œuvres littéraires, les tribus voisines envoyaient à celle du poète des députations chargées de la féliciter et la tribu favorisée donnait à son tour de grands festins. A ces agapes assistaient les femmes, parées de leurs habits de noces. Au son de leurs tambourins, ces femmes célébraient, en chantant, le bonheur et la gloire échus à leur tribu, puisqu'elle possédait un homme capable de conserver son renom, de sauvegarder les généalogies, de transmettre ses hauts-faits à la postérité, enfin de maintenir la pureté de sa langue. La poésie arabe était précieuse à d'autres titres encore. Elle constituait le trésor moral et intellectuel de la tribu. Les poèmes arabes étaient en effet des recueils de notions morales et même économiques; dans les situations douteuses, difficiles, on y cherchait des oracles, etc., etc. (1).

Les tribus rivalisaient entre elles pour savoir qui possédait le meilleur poète. De là de fréquentes et ardentes discussions, non interrompues parfois même par la présence de l'ennemi (2). Tous les ans, un congrès ou plutôt un concours poétique se tenait pendant un mois, à *Ocadh*. Les poètes y récitaient leurs compositions et se portaient des défis littéraires. A la suite de ce tournoi intellectuel, les poésies jugées excellentes étaient ou déposées dans le trésor royal ou suspendues dans le temple même de la Kaaba. On appelait ces pièces couronnées « vers dorés », parce qu'elles avaient été copiées en lettres d'or sur de la soie d'Egypte. L'assemblée littéraire coïncidait avec une foire et il y venait une grande affluence. Mahomet abolit cette solennité, sans doute trop profane à ses yeux, et il en résulta, pendant quelques années, un certain discrédit pour la poésie (3).

Il n'y a plus aujourd'hui en Arabie de tournois poétiques;

(1) G. Sale, *loc. cit.*
(2) Jomard, *Arabie*, 133.
(3) G. Sale, *loc. cit.*

on ne suspend plus les poèmes couronnés *(al Moallakât)* dans le lieu sacré ; mais, récemment encore, les poètes arabes de la Syrie avaient un autre moyen d'obtenir pour leurs œuvres une investiture révérée. Ils les envoyaient aux savants de la « mosquée fleurie », à *Kahira*, et ne les publiaient pas avant qu'elles leur eussent été retournées, revêtues d'un certain cachet.

Les vulgarisateurs des œuvres poétiques sont, du moins dans les villes, à Bagdad, à Bassora, etc., des *mollâs* pauvres, qui vont de café en café réciter ou chanter soit des compositions modernes, soit des fragments du Roman d'Antar, ou les exploits du héros persan, Rustem, sans doute d'après le *Livre des rois*, etc. Sa besogne accomplie, le chanteur fait la quête (1). Ces mœurs attestent incontestablement un goût très vif pour la poésie ; et, sous ce rapport, on ne saurait nier qu'elles ne soutiennent victorieusement la comparaison avec les nôtres. Ces cafés arabes, où l'on boit seulement une infusion de moka ou de l'eau fraîche, en écoutant un déclamateur, un chanteur lyrique ou un conteur, n'ont rien de commun avec les cabarets de notre occident, où l'on s'enivre aussi stupidement que possible.

Il est à remarquer que, dans cette esthétique littéraire des anciens Arabes, nous ne trouvons pas ces danses et ces mimiques chorales, ordinaires avec le régime du clan. Sans doute le sentiment d'étroite solidarité républicaine est très vivant encore dans les chants ; mais il ne se manifeste plus par des spectacles. C'est que la société anté-islamique, telle que nous la pouvons connaître, était déjà bien loin de ses origines, puisque ses tribus étaient monarchiques ; par suite les mœurs tout à fait primitives avaient subi bien des altérations et la solidarité des clans n'était plus aussi étroite qu'elle l'avait sûrement été jadis dans un passé trop lointain pour avoir laissé derrière lui des traces visibles.

(1) Niebuhr, *Description de l'Arabie*, I, 149.

## II. — *La forme lyrique de la poésie arabe.*

Longtemps avant Mahomet, la poésie était très cultivée chez les nomades. Les littérateurs arabes s'accordent même pour admirer beaucoup cette ancienne poésie lyrique. Dès l'antiquité, la forme poétique était la forme littéraire par excellence; elle n'a pas cessé de l'être. Dans les anciennes petites poésies *(Ghazel),* on a déjà la science du mètre, les rimes sont habilement entrelacées, on recherche des consonnances savamment calculées. Le vers arabe le plus employé se compose de deux hémistiches ou petits vers. Dans leur langage imagé, les Arabes appellent chacune de ces hémistiches « battant de porte » et la réunion de ces « battants » forme ce qu'ils nomment la « maison », le grand vers (1). Les règles prosodiques, faisant loi, ne furent vraiment adoptées qu'après Mahomet (2); mais les formes métriques existaient bien antérieurement. Fort longtemps après Mahomet, durant la décadence de la poésie arabe, le vers était encore regardé, par les Arabes, comme la forme littéraire la plus exquise, et les écrivains à prétention se considéraient comme obligés d'écrire en prose rimée au moins la préface de leurs livres (3).

La couleur générale du style arabe est très particulière. Jamais le poète ne se perd dans les abstractions pâles. Il lui faut des figures, des métaphores toujours empruntées à la nature extérieure. Tout ce qu'il décrit est vivifié, personnifié, et c'est toujours aux sens qu'il s'adresse. — Le poème d'Antar, dont je citerai divers fragments, est extrêmement riche en images. Ainsi Abla, la maîtresse d'Antar, était « brillante comme la lune » (4). La monture d'Antar était « une cavale fauve comme de l'or pur, à la queue longue, au jarret vigoureux, qui, lors-

(1) *Mémoires sur l'Egypte* (Institut d'Egypte), 122.

(2) G. Sale, *loc. cit.*, 474.

(3) Jomard, *Arabie*, 474.

(4) *Aventures d'Antar* (trad. Devic), 17.

qu'elle courait, semblait à chaque instant près de se dérober au regard, rapide comme la pluie qui tombe, comme l'éclair qui brille. » Pour dire à son ami quelque chose de flatteur, Abla l'appelle : « O face noire! ô cœur blanc! » Quand le héros s'approche de son pays, de la terre de Chèrebba, « son cœur se fond aux souffles du vent, qui venait de la patrie » (1) etc., etc.

## III. — *La Poésie anté-islamique.*

Assez bornée sans doute d'idées et de sentiments, cette poésie anté-islamique est pleine de vigueur. Elle est libre, hardie, colorée, sauvage; mais ne manque pas d'allure. Voici un morceau dans lequel un héros d'autrefois déclare à ses compagnons de clan, qu'il les renie et les quitte :

« Partez, enfants de ma mère; retournez sur vos pas. Il me faut désormais d'autres compagnons que vous, une autre famille que la vôtre..... Cette famille, je vais la trouver au désert : ce sera le loup, coureur infatigable ; ce sera la panthère au poil ras et brillant, l'hyène au poil hérissé. Voilà mon monde : avec eux, un secret n'est jamais trahi et le coupable n'est pas abandonné en punition de sa faute. Tous, ils repoussent l'insulte ; tous sont braves ; moins que moi cependant, quand il faut soutenir le premier choc des chevaux de l'ennemi ; mais je leur cède le pas, quand il s'agit d'attaquer les vivres, alors que le plus glouton est le plus diligent.... Je ne suis pas de ces pasteurs toujours dévorés de la soif, qui, n'osant s'écarter des puits, font paître, au soir, leurs troupeaux dans des lieux sans cesse parcourus et dépouillés de verdure : les petits de leurs chameaux font pitié à voir..... Je ne suis pas de ces lâches et stupides époux, qui, toujours auprès de leurs femmes, n'ont jamais de secret pour elles et ne savent rien entreprendre sans avoir pris leurs conseils, ni de ces cœurs d'autruche, qui s'élèvent et s'abaissent, comme s'ils étaient portés sur les ailes d'un petit oiseau, ni de ces jeunes conteurs de fleurettes, vrais marchands de musc, rebut de leur famille, qui sont occupés du matin au soir à se parfumer ou à se teindre les paupières. Je ne suis pas non plus de ces voyageurs pusillanimes que les ténèbres remplissent d'effroi.... La plante calleuse de mes pieds frappe la terre avec tant de force, qu'elle

(2) *Aventures d'Antar*, 74.

brise les cailloux et en fait jaillir l'étincelle. Si la faim me presse, je ne l'écoute pas, je la trompe, je l'oublie, je la promène jusqu'à ce qu'enfin je la tue. Je mordrais la terre comme un loup affamé, plutôt que de subir l'hospitalité d'un homme arrogant, qui me croirait son débiteur parce qu'il m'aurait donné quelque nourriture... Je replie donc mes entrailles sur la faim, comme un fileur tord ses fils et les enroule sur le fuseau. — Dès le matin, je me mets en course, comme un loup aux fesses maigres, etc., etc. » (1)

Ce n'est certes pas là la poésie d'une race amollie et l'on ne retrouve plus ce rude accent dans la rhétorique, qui plus tard devint en usage à la brillante époque des Khalifes. Le poème d'Antar, quoiqu'écrit seulement au XII^e siècle, nous dépeint en réalité la société arabe du VI^e siècle; car on y a utilisé nombre de petites poésies anciennes, faciles à reconnaître et qui sont empreintes de fierté, d'indépendance, de noblesse. Voici un petit chant, dans lequel Antar, encore esclave et injustement maltraité par Cheddad, son maître et en même temps son père, exprime sa reconnaissance pour Samiya, femme de Cheddad, qui, pour le protéger, a couvert l'esclave de son corps :

« Elle est venue pour m'abriter, quand les coups pleuvaient sur moi ; les pleurs inondaient ses paupières, ses cheveux étaient en désordre. — C'était la lune, qui illumine les ténèbres de la nuit. — Je suis à vous, à vous entièrement. Puissent mon souffle, ma vue et mon ouïe être votre rançon ! Employez-moi, lorsque arrivent les cavaliers ennemis au visage terrible, couvert de poussière..... Car il y a deux sortes d'hommes : les uns, dans le choc, ont des cœurs semblables aux pots de terre ; les autres aux rochers » (2).

Mais c'est surtout dans les chants d'amour, que cette poésie prodigue les figures et les comparaisons prises dans la nature. Voici comment Antar célèbre la beauté d'Abla :

« J'ai vu une blanche, dont les longs cheveux traînent jusqu'à terre ; noirs comme la nuit sombre, ils la cachent. — Sous ses boucles noires, elle est semblable au jour naissant et sa chevelure est la nuit ténébreuse ».... « Une belle vierge a obtenu mon cœur avec les flèches de

(1) Extraits du poème de *Schanfara* (trad. Fresnel).
(2) *Aventures d'Antar*, 38.

son regard, dont les blessures ne guérissent jamais. — Elle est passée; elle allait à la fête, parmi les jeunes filles à la gorge arrondie, semblables à des gazelles, dont les regards sont des javelots.— Elle a marché et j'ai dit : « c'est la branche du saule agitée par le souffle du vent. — Elle a regardé et j'ai dit : C'est une gazelle effarouchée, surprise par les dangers au milieu du désert. — Elle a souri et j'ai vu les perles briller entre ses lèvres, qui cachent le remède des amoureux malades.— Elle s'est prosternée devant la grandeur de son Dieu et les grands dieux se sont penchés vers sa beauté » (1)..... « Elle joue avec le cœur des hommes. Lorsqu'elle paraît, on dirait qu'une lune vient d'entrer au milieu de l'assemblée. — Elle seule attire tous les regards. Elle s'avance, flexible comme les branches du saule, entre les blanches jeunes femmes. — Il semble que les Pléiades, qui brillent le soir, soient venues s'enchâsser aux colliers qui parent sa gorge » (2).

L'auteur, les auteurs plutôt, du poème d'Antar sont encore des sensitifs qu'enivrent non-seulement la beauté des femmes, mais aussi celle de la nature. Voici la description d'une fête, que se donnent à elles-mêmes les femmes de la tribu, en l'absence des hommes partis pour une expédition guerrière :

« Les femmes savourèrent les mets et firent circuler les coupes pleines de vin. On était au printemps : la terre souriait de sa beauté nouvelle, les étangs regorgeaient d'eau, les fleurs paraient les hautes collines de leurs mille couleurs. Sur le haut des arbres, les oiseaux s'entretenaient et modulaient leurs chants les plus doux. C'était une journée semblable à celle dont le poète a dit : La prairie brille des blanches femmes, aux riches poitrines, pleines de grâce et de coquetterie, d'une beauté parfaite, à la taille élancée, aux belles grappes de cheveux, aux yeux assassins. » — « Les convives s'abandonnèrent entièrement à la joie, les jeunes filles se mirent à chanter en dansant. Le vin avait répandu des roses sur les joues, et les seins se montraient sans voiles. Abla dansa avec ses compagnes et partagea leurs folies. Elle rit et un éclair partit de ses dents. Elle jouait avec les pans de son voile et le miel de sa salive. Antar la regardait éperdu d'amour » (3).

Dans cette description colorée l'ivresse érotique se mêle encore au plaisir simplement esthétique. Mais voici un tableau

(1) *Aventures d'Antar*, 19.
(2) *Ibid.*, 351.
(3) *Ibid.*, 33.

où l'attrait sexuel n'intervient pas et cependant il est plus vivement peint encore que le précédent : Il s'agit des riches campagnes entourant la ville d'Hira :

« Les regards des deux voyageurs contemplèrent cette fertilité, ces richesses que Dieu avait accordées à l'Irac. Antar regardait avec admiration cette terre pure, blanche, camphrée, lorsque ses yeux s'arrêtaient sur une vallée magnifique, belle des beautés du Paradis. Les sources y coulaient avec abondance, semblables à des lingots d'argent, à des colliers de perles. Elles regorgent d'arbres chargés de beaux fruits, de fertiles jardins, de ruisseaux qui se poussaient les uns les autres, de fleurs qui riaient de tous les côtés et répandaient leurs parfums de musc. On y voyait ensemble le rossignol, le merle, l'étourneau, le moineau, le pigeon, le ramier, la tourterelle, la colombe, la perdrix du désert et la caille. Les pigeons psalmodiaient sur les branches et chantaient les louanges de Dieu. Les paons, dans leurs vêtements splendides, étaient semblables à de nouvelles mariées, comme si Dieu eût répandu sur eux toutes les merveilles des arts, des trésors de corail et de pierres précieuses » (1).

Cette admiration esthétique de la nature est une note nouvelle pour nous. Elle est très exceptionnelle chez les races inférieures. Dans la poésie chinoise, les descriptions de paysages sont extrêmement fréquentes; mais elles sont banales, plates. Il semble que le poète y cherche surtout un moyen commode de parler pour ne rien dire. Au contraire, dans ces vieux chants arabes, perce une sincère émotion esthétique; le poète est vraiment charmé, enivré, par un heureux assemblage de formes et de couleurs; il est, et dans toute la force du terme, ce qu'on peut appeler, « un sensitif. »

Dans la petite pièce suivante, qui a une autre origine, on dépeint la même joie artistique :

« Tandis que les chameaux pressaient le pas, je dis à mon compagnon : — Descendons au passage de Menifah et de Demar. — Aspirons les douceurs enivrantes des prairies du Nedjed : — Une fois ce jour passé, nous ne rencontrerons plus de pareils enivrements. — Ah ! Béni soit le ciel pour les brises parfumées du Nedjed, — Pour sa verdure et

(1) *Aventures d'Antar*, 143.

ses bosquets, étincelants sous la rosée du matin ; — Pour la douce amitié, qui charmerait nos cœurs, si le sort nous appelait à vivre en ces lieux, etc., etc. » (1).

Par ce côté de sensualité esthétique, la poésie ancienne des Arabes, surpasse donc toutes celles que nous avons étudiées jusqu'à présent. Elle leur est également supérieure par une certaine élévation morale, ayant un tour héroïque. En effet, elle glorifie l'intrépidité guerrière, le point d'honneur poussé jusqu'au sacrifice de la vie. Antar, tout jeune et esclave encore, assailli par une troupe d'autres esclaves armés de pierres et de bâtons, chante, quoique déjà tout meurtri et sanglant :

« N'aie pas recours à la fuite, ô mon âme ! Elle ne te sauverait point de la mort. — Sois ferme ; la fermeté au combat tient lieu de noblesse ; la mort n'arrive qu'au terme fixé. — Ne fuis pas la mort et ne te déshonore pas aux yeux des nobles arabes » (2).

Aujourd'hui encore, quand les tribus sont aux prises, les filles se montrent aux combattants, jouent du tambourin et chantent des compositions poétiques, propres à exciter les hommes à combattre bravement (3). Ces mœurs doivent dater de l'époque anté-islamique ; en effet le poème d'Antar nous dit que :

« Lorsque Abla vit Antar, presque nu, noir comme l'ébène, le corps sillonné de larges traces laissées par les coups de sabre et les coups de lance, elle se mit à rire avec admiration. — « Pourquoi ris-tu, fille de l'oncle ? dit Antar. — « Je ris, dit-elle, en voyant sur ton corps les cicatrices de blessures, auxquelles des éléphants n'eussent pas résisté » (4).

Le courage guerrier est estimé à peu près chez tous les peuples ; mais il est une autre vertu, moins primitive et que

(1) W.-G. Palgrave, *l'Arabie centrale*, 205.
(2) *Aventures d'Antar*, 14.
(3) *Mémoires sur l'Egypte* (Institut d'Egypte), 268.
(4) *Aventures d'Antar*, 133.

les Arabes anté-islamiques pratiquaient avec héroïsme ; c'est l'hospitalité. Dans l'antique Arabie, on ne pouvait violer les droits de l'hôte, même quand il s'était rendu indigne, même quand il avait osé attenter à l'honneur des femmes de celui qui lui donnait l'hospitalité. Ainsi Fatimah, épouse de Ziad, ayant été en butte, en l'absence de son mari, aux coupables entreprises d'un hôte, consulta successivement tous ses fils, très jeunes encore, sur ce qu'il convenait de faire. L'aîné répondit, au nom de tous, qu'on ne devait en aucun cas verser le sang de l'hôte (1). Un trait héroïque de même ordre est raconté et célébré dans le poème d'Antar. Cheïboub, frère d'Antar, poursuivi par une troupe de cavaliers ennemis, demande l'hospitalité à un berger, qui se chauffait à l'entrée d'une caverne. Celui-ci lui donne asile. Les cavaliers arrivent et somment le berger de leur livrer le fugitif. Trop faible pour résister ouvertement, le berger prie les cavaliers de s'éloigner seulement de quarante coudées. Il supplie qu'on ne le déshonore pas en violant la sauvegarde qu'il a promise, qu'on lui permette de faire sortir le fugitif. Le sursis obtenu, il change d'habits avec Cheïboub. Celui-ci, profitant de l'obscurité du soir, sort sous le costume du berger et passe tranquillement au milieu de ses ennemis, en leur déclarant que son hôte s'est refusé à partir. Les cavaliers pénètrent ensuite dans la caverne et n'y trouvent que le berger, lequel leur tient ce langage :

« Il avait réclamé ma protection ; je la lui avais donnée. Vous êtes venus pour le tuer ; j'ai imploré votre miséricorde et vous avez rejeté ma prière. Je n'avais nul moyen de vous résister. J'ai sacrifié ma vie pour sa rançon et je suis content que vous me perciez de vos lances plutôt que de vivre en hôte déshonoré. Il n'y a entre vous et moi ni sang ni talion. Je suis captif entre vos mains : Si vous m'accordez la liberté, je vous rendrai grâce jusqu'à la fin de ma vie ; sinon faites de moi ce qu'il vous plaira. » — Les Beni-Chéiban, pénétrés d'admiration, ne voulurent pas tuer le pâtre ni lui reprocher la fidélité à sa foi. Ils

(1) *Kitab-el-Aghani*, Journal asiatique 1837 (Fresnel).

partirent et laissèrent là ce magnanime jeune homme, digne des plus grands éloges » (1).

Telle fut la poésie libre, naturelle, spontanée des anciens Arabes. Voyons maintenant ce qu'en a fait l'Islamisme.

## IV. — *La Poésie dans le Koran.*

Dans l'Arabie antéislamique, les compositions littéraires n'étaient point uniformes par le langage ; car le régime des clans et tribus ne comporte pas l'usage d'une langue identique et commune à l'ensemble des petits groupes ethniques, dont chacun se targue de son indépendance et est ordinairement le rival ou l'ennemi de toutes les tribus voisines et concurrentes. L'extraordinaire succès du Koran remédia dans une large mesure à cette confusion des dialectes. Tout le monde s'efforça de composer dans le langage semi-divin du *Livre ;* la langue du Koran fut réputée pure par excellence ; mais elle est fort différente des autres idiomes arabes ; elle l'est surtout devenue avec le temps et aujourd'hui elle s'écarte autant des autres variétés de la langue arabe que le Latin de nos langues romanes. C'est une langue, que les lettrés doivent apprendre et que d'ailleurs on enseigne à la Mecque (2).

Quand nous autres, Aryens de l'Occident, nous lisons le livre sacré des Musulmans, nous sommes frappés de son extrême incohérence ; l'ouvrage nous semble composé de fragments juxtaposés au hasard, sans plan ni suite et en effet il en est bien ainsi. Les divers chapitres du saint livre ont été écrits à l'aventure, au fur et à mesure des événements et aussi des impressions de l'auteur. Un certain nombre ont été conservés seulement par la tradition orale ; d'autres furent écrits sur des peaux, sur des feuilles de palmiers, sur des omoplates de mouton.

(1) *Aventures d'Antar*, 150-153.

(2) Niebuhr, *Description de l'Arabie*, I, 118, 119.

Ce fut seulement sous le gouvernement d'Abou-Bekr, le premier khalife, qu'un disciple fidèle, Zeid ibn Thabit, entreprit de réunir en un tout les lambeaux épars de la pensée du prophète. Il recueillit, d'une part, tout ce que sa mémoire avait pu conserver, tout ce qui était « resté dans le cœur des hommes » ; de l'autre, tout ce qui était écrit. Sans doute, il fut impossible au compilateur de dater chaque morceau ou bien il n'en prit aucun souci et, en fin de compte, pour classer les précieux fragments, il se basa uniquement sur leur longueur relative et plaça les morceaux les plus longs au commencement, les plus courts à la fin (1). Composé avec une si parfaite absence de méthode, un livre profane serait ridicule et n'aurait pas la moindre chance d'être pris au sérieux ; mais le succès des livres sacrés tient à des raisons spéciales, à ce qu'on appelle aujourd'hui l'esprit de crédulité, à l'admiration quand même des fidèles; aussi le Koran, en dépit de son manque de méthode, n'en est pas moins devenu le code religieux et civil d'une centaine de millions d'hommes.

Jusqu'à Mahomet, la forme poétique avait été chez les Arabes, la forme littéraire par excellence. Or, Mahomet non-seulement n'était pas poète, mais même il détestait la poésie (2), qui, pour cette raison tomba dans un certain discrédit après le triomphe de l'Islamisme, du moins pendant quelque temps. Pourtant le prophète dut faire quelques efforts pour ne pas trop heurter le goût de ses compatriotes. En effet le langage du Koran est intermédiaire à la prose et à la poésie ; c'est de la poésie sans mesure. Les premiers chapitres se composent de courtes sentences, se faisant musicalement équilibre et ordinairement les derniers mots riment ensemble. Souvent le sens n'est exprimé qu'à demi ; l'auteur s'est interrompu, comme si les mots étaient impuissants à rendre sa

(1) Stanley Lane-Poole, *Le Koran*, 90.
(2) *Ibid.*, 14.

pensée (1). Seuls, les derniers chapitres du livre sont écrits en simple prose. C'est surtout dans les premiers chapitres, formant le groupe dit de la Mecque, que la parole du prophète a revêtu une couleur poétique (2).

Ces chapitres, plus inspirés que les autres, abondent en figures, en métaphores, en comparaisons prises dans la nature.

« Les faux croyants, dit le prophète, « ont acheté l'erreur avec la monnaie de la vérité » (3);..... « Ils ressemblent à ceux, qui, lorsqu'un nuage gros de ténèbres, de tonnerre et d'éclairs, fond du haut des cieux, saisis par la frayeur de la mort, se bouchent les oreilles, etc. » (4).

Dans le Koran, comme il arrive souvent chez tous les écrivains arabes, qui ont essayé de penser sérieusement, l'auteur croit avoir donné des raisons, quand il a seulement trouvé des figures et des comparaisons :

« Vos cœurs se sont endurcis; ils sont, comme des rochers et plus durs encore ; car des rochers coulent des torrents ; les rochers se fondent et font jaillir l'eau, etc. » (5).

Quand Mahomet parle de la toute-puissance divine, c'est toujours en citant les actes, prodigieux selon lui, qu'elle opère :

« Il fait poindre l'aurore ; il a établi la nuit pour le repos et le soleil et la lune pour le comput des temps.... « C'est lui, qui fait du ciel descendre l'eau. Par elle, nous faisons pousser les germes de toutes les plantes; par elle, nous produisons la verdure, d'où sortent les grains disposés par séries et les palmiers, dont les branches donnent des grappes suspendues, et les jardins plantés de vignes et les olives et les grenades, qui se ressemblent et qui diffèrent.... Certes, dans tout cela, il y a des signes (6). — C'est lui, qui envoie les vents, avant-coureurs

(1) Stanley Lane-Poole, *Le Koran*, 14, 38.
(2) *Ibid.*, 36.
(3) *Koran*, II, 15.
(4) *Ibid.*, II, 18.
(5) *Ibid.*, II, 69.
(6) *Ibid.*, VI, 96, 99.

de sa grâce, nous leur faisons porter les nuages gros de la pluie (dit le Seigneur) et nous les poussons vers les pays morts de sécheresse. Nous en faisons descendre l'eau et, par elle, nous faisons sortir tous les fruits. C'est ainsi que nous faisons sortir les morts de leurs tombeaux : peut-être y serez-vous » (1).

Cette dernière apostrophe vient à point pour impressionner le lecteur ou l'auditeur, que d'abord on a tenté d'éblouir.

Une fois bien établi que tous les phénomènes naturels sont de surnaturels prodiges, les arguments sont faciles à trouver ; raisonner devient superflu, décrire suffit et en effet l'argumentation de Mahomet consiste le plus souvent en une simple énumération descriptive :

« C'est Dieu, qui éleva les cieux sans colonnes visibles et s'assit sur son trône. Il a soumis le soleil et la lune. Chacun de ces astres poursuit sa course jusqu'à un point déterminé. Il imprime le mouvement et l'ordre à tout. Il fait voir distinctement ces merveilles.... C'est lui, qui étendit la terre, qui y éleva des montagnes et forma les fleuves, qui a établi les deux sexes dans tous les êtres produits, qui ordonne à la nuit d'envelopper le jour. Certes, dans tout cela, il y a des signes, etc. » (2).

Les poètes anté-islamiques avaient bien mal ouvert et dressé la raison arabe, puisqu'elle se rendait à ces faciles arguments, et pourtant, en fait d'arguments, le prophète ne devait, à l'en croire, éprouver que l'embarras du choix, puisque, affirme-t-il :

« Quand Dieu formerait des sept mers un Océan d'encre, ses paroles ne seraient point épuisées » (3).

En glorifiant la puissance de son Dieu, Mahomet commet bien des redites ; comme les écrivains primitifs, il abuse des descriptions du ciel ; comme un vrai sauvage, il revient sans cesse sur la production de la pluie, qui, à ses yeux, est un prodige. Parfois cependant pour louer la toute puissance d'Al-

(1) *Le Koran*, VII, 55.
(2) *Le Koran*, XIII, 2, 3.
(3) *Le Koran*, XXXI, 26.

lah, pour exprimer l'idée qu'il s'en fait, il trouve des images ingénieuses ou des accents dramatiques :

« Dieu est la lumière des cieux et de la terre. La lumière est, comme une niche, dans laquelle serait une lampe et la lampe sous un verre et le verre, comme s'il contenait une étoile scintillante, etc. » (1).

Dans la *sourate* intitulée « Le Miséricordieux », les versets sont coupés par une interrogation très propre à frapper un auditoire ignorant, entraîné et impressionnable :

« Le Miséricordieux a enseigné le Koran ; — il a créé l'homme ; — il lui a enseigné l'éloquence. — Le soleil et la lune parcourent la route tracée ; — les plantes et les arbres se couchent devant Dieu. — Il a élevé les cieux et établi la balance ;..... Il a disposé la terre pour les différents peuples ; — Elle porte des fruits et des palmiers, dont les fleurs sont couvertes d'une enveloppe — Et le blé qui donne de la paille et de l'herbe. Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ? — Il est le souverain des deux orients — et des deux occidents. — Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ? — Il a séparé les deux mers qui se touchent ; — Il a élevé entre elles une barrière de peur qu'elles ne se confondent. — Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ? » (2).

Mais c'est surtout, quand Mahomet parle du jugement dernier, quand il fait ressortir l'effroyable différence du sort réservé aux élus et de celui qui attend les réprouvés ; c'est surtout alors que le prophète trouve des accents énergiques et des descriptions colorées :

« Lorsque l'événement arrivera, — Nul ne saura nier son arrivée. — Il abaissera et il élèvera. — Lorsque la terre sera ébranlée par un violent tremblement, — que les montagnes voleront en éclats — et deviendront comme la poussière dispersée de tous côtés. — Lorsque vous, hommes, vous serez partagés en trois classes..... Quand ceux qui ont pris le pas en ce monde de la foi, auront le pas sur les autres, — Ceux-ci seront les plus rapprochés de Dieu. — Ils habiteront le jardin de délices,.... se reposant sur des sièges ornés d'or et de pierreries,.... ils seront servis par des enfants doués d'une jeunesse éternelle, — qui leur présenteront des gobelets, des aiguières et des coupes remplis de

(1) *Le Koran*, XXIV, 35.
(2) *Le Koran*, LV (passim).

vin exquis. — La vapeur ne leur montera pas à la tête et n'obscurcira pas leur raison..... Les hommes de la droite (qu'ils seront heureux, les hommes de la droite !) — séjourneront parmi les arbres de lotus sans épines — et les bananiers chargés de fruit, du sommet jusqu'en bas,— sous des ombrages qui s'étendront au loin, — près d'une eau courante, au milieu de fruits en abondance, — ..... et ils se reposeront sur des lits élevés. — Nous créâmes les vierges du Paradis par une création à part ; Nous avons conservé leur virginité » (1).

Les joies de ce paradis sensuel ne sont, après tout, que celles des princes arabes, dans leurs jardins et leurs harems ; mais il est bien curieux de voir le prophète promettre aux élus dans le ciel l'usage du vin, dont ils ne pouvaient, sur la terre, avaler une goutte sans commettre un horrible péché. — Le sort des réprouvés contraste fort avec la sensuelle félicité des justes :

« Et les hommes de la gauche, oh! les hommes de la gauche ! — Ils seront au milieu de vents pestilentiels et d'eaux bouillantes, — Dans l'obscurité d'une fumée noire, — ni frais ni doux. — Autrefois ils menaient une vie pleine d'aisances.... Hommes égarés, et qui aviez traité nos signes de mensonge, — Vous mangerez le fruit de Zakoum ; — Vous vous en remplirez le ventre. — Ensuite vous boirez de l'eau bouillante, — comme boit un chameau altéré de soif. — Tel sera le festin au jour de la rétribution » (2)..... « C'est la géhenne où ils seront brûlés. Quel affreux lit de repos ! — Oui, il en sera ainsi. Goûtez, leur dira-t-on, l'eau bouillante et le pus, — et autres supplices.... (3) — « La terre ne sera qu'une poignée de poussière dans la main de Dieu, le jour de la résurrection, et les cieux ployés, comme un rouleau, dans sa main, au jour de la résurrection » (4).

C'est là de la poésie sacrée, c'est-à-dire qui tire le plus clair de sa force de l'état mental propre aux croyants. Pour nous, simples mécréants, *Kaffirs*, comme disent les Arabes, nous avons quelque peine à admirer ces descriptions si grossières et nous les trouvons fort inférieures en génie poétique à cer-

(1) *Le Koran*, LVI (passim).
(2) *Le Koran*, LVII.
(3) *Le Koran*, XXXVIII, 56-58.
(4) *Le Koran*, XXXIX, 67.

tains passages lyriques, que Dieu n'avait pas inspirés, mais qui avait jailli spontanément de l'imagination des antiques poètes arabes. On comprend aisément que le Koran ait eu d'abord une influence néfaste sur la littérature arabe. On y trouve et même un peu grossis tous les défauts de cette littérature; mais, presque partout, les qualités sont absentes.

## V. — *De l'éloquence arabe.*

A vrai dire, le Koran, est plutôt un ouvrage de genre oratoire que de genre poétique. Contrairement au goût dominant de sa race, Mahomet faisait peu de cas de la poésie proprement dite ; mais son livre est écrit dans le style cher aux orateurs arabes. Or les anciens Arabes estimaient l'éloquence presque autant que la poésie. De bonne heure ils s'exerçaient à composer des harangues. De ces harangues les unes étaient purement prosaïques, mais il en était d'autres dans lesquelles on observait un certain rythme et nous avons vu que précisément le Koran ou du moins la plus grande partie du Koran est écrite en prose ainsi rythmée et même avec un certain emploi de la rime. Cette éloquence poétique était de beaucoup la plus estimée et on comparait les discours de ce genre à « des perles enfilées ». Au contraire les belles harangues simplement prosaïques n'étaient que des « perles séparées » (1).

Les orateurs arabes n'étaient point des argumentateurs logiques, comme les orateurs grecs et romains. Ils procédaient par sentences isolées, par proverbes subtilement tournés, qui frappaient l'auditoire non point par l'enchaînement des raisons déduites, mais par l'élégance des expressions, la bonne structure des périodes. En résumé, les orateurs arabes, sensuels, comme leurs auditeurs, s'adressaient non à la raison mais à l'impressionnabilité sensitive. Or, tel est, d'un bout à l'autre du livre, le caractère des *sourates*, dont la juxtaposition, sans liaison aucune, forme le livre sacré des Musulmans.

(1) G. Sale, *loc. cit.* (*in Livres sacrés de l'Orient*, 474).

Les Arabes se considéraient comme plus habiles dans l'art oratoire que tous les autres peuples et ils en tiraient vanité. Le talent de s'exprimer avec facilité et élégance était, chez eux, tenu en très grande estime. Même dans les discours ordinaires, les gens de haute naissance visaient à faire de fréquentes et justes citations puisées dans les poètes en renom (1).

On ne risque guère de se tromper en faisant remonter l'origine de cet art oratoire chez les Arabes à la primitive époque des clans républicains, d'où est sortie la tribu monarchique, telle que nous la fait connaître le poème d'Antar. — Sous la monarchie, l'éloquence politique fut supprimée; mais le goût de la parole put encore se satisfaire surtout dans les contes, les récits fantastiques, dont les *Mille et une nuits* nous donnent les spécimens les plus remarquables. L'art de bien conter devint une profession. Aujourd'hui encore, on trouve des conteurs non seulement dans les cafés et bazars des cités, mais jusque dans les plus humbles cafés de village. Même les voyageurs, après qu'une caravane a fourni son étape du jour, se groupent sous un arbre pour se reposer en écoutant un conteur. Celui-ci narre avec habileté, en ménageant ses effets. Souvent il laisse son auditoire en suspens et remet au lendemain la suite de son récit (2).

Le poème d'Antar nous rapporte qu'en écoutant débiter une poésie les femmes arabes marquaient le rythme en se balançant sur les hanches (3). Les auditoires masculins des conteurs arabes sont plus impressionnables encore. Ils forment ce que nos acteurs appellent « un bon public », entrent entièrement dans le récit, s'assimilent aux personnes du conte, en ressentent toutes les émotions et les manifestent par des exclamations. Le héros est-il en péril ? Ils sont fort inquiets et s'écrient : « Non, non, Dieu l'aura préservé ! » Est-il tombé

(1) G. Sale, *loc. cit.*
(2) Jomard, *Arabie*, 478.
(3) *Aventures d'Antar*, 350.

dans un piège perfidement tendu? Ils s'indignent et disent : « Malédiction aux traîtres! ». Est-il au contraire victorieux? Ils glorifient le Seigneur : « Gloire au Dieu des armées! ». Même les simples descriptions les émeuvent profondément. Celle du printemps, par exemple, leur arrache des « Bien! Bien! ». Celles d'une belle femme les touche davantage et ils s'écrient : « Gloire à Dieu, qui a créé la femme! » (1).

Ce qui caractérise la poésie arabe, c'est le culte de la forme, la recherche et la hardiesse des images, le souci des objets extérieurs et le manque de psychologie, la noncurance des sentiments intimes. Les contes ont cette même superficialité; mais le style en est beaucoup plus terne. C'est une prose banale, comme celle de la plupart des contes populaires en tout pays. La recherche des images, des comparaisons, des métaphores est remplacée par celle des événements invraisemblables, merveilleux, souvent magiques. On y remarque aussi, chose également ordinaire dans les contes populaires, une parfaite insouciance pour la morale. Les crimes contre les biens et les personnes y sont racontés avec une sérénité tranquille, indiquant chez les auteurs un très faible développement du sens moral. En résumé, l'ensemble de la littérature arabe dénote une race, qui est principalement sensuelle et sensitive. Non sans quelque raison un savant arabe, Averrhoès, accusait les poètes de sa nation de chanter surtout les sujets lascifs (2). Le reproche est surtout mérité pour la littérature décadente, celle qui suivit le triomphe du Mahométisme et l'établissement de grandes monarchies.

## VI. — *La Poésie monarchique et la Philosophie arabes.*

Avec toutes ses imperfections la poésie arabe de l'âge préislamique a pourtant quelque mérite. Elle ne manque ni de

(1) Jomard, *Arabie*, 478.
(2) Jomard, *Arabie*, 476.

spontanéité, ni de couleur; souvent elle glorifie certaines vertus nobles et viriles. Il n'en est plus de même de la poésie sous les Khalifes. D'abord cette poésie a cessé d'être la fleur naturelle du génie arabe. Même pour la langue, elle est artificielle. En effet, au contact de races et de civilisations étrangères, la langue des Arabes s'est altérée et les écrivains ont dû adopter un langage raffiné, moins grossier, plus correct sans doute que celui du peuple et des provinciaux, mais ayant le défaut d'être difficilement intelligible pour la foule. Ce phénomène est ordinaire chez les peuples conquérants ; il s'est produit dans la Rome antique (1) ; mais il a des conséquences mortelles pour la littérature, dont les racines vivantes sont dès lors coupées. Parfois les littératures, ainsi arrachées de leur sol naturel, empruntent une vie factice, plus ou moins durable à des œuvres étrangères : elles deviennent des littératures d'imitation. Le fait s'est produit à Rome, surtout sous les empereurs; en France, sous Louis XIV. Mais l'esprit arabe manquait de souplesse littéraire; de plus le Koran l'isolait du reste du monde. La poésie arabe ne se renouvela donc point au contact de celle des Grecs, par exemple, à laquelle elle ne fit aucun emprunt. Et, comme en même temps cette littérature subissait la néfaste influence de la monarchie absolue; elle perdit tout ressort, toute liberté d'allure. La poésie fut protégée, rémunérée par les souverains, mais en retour asservie par eux. Le poète devint un fonctionnaire et surtout un courtisan. Aussi la poésie adopta un langage pompeux et vague, qui lui permettait de chanter pour ne rien dire :

« Qu'il est beau, disait un poète à Mançour, Khalife de Cordoue, le palais que tu remplis de ta gloire, ô Roi ! Tu nous rappelles le paradis, quand tu nous montres ces salles immenses aux voûtes élevées. A cette vue, les fidèles multiplient les œuvres méritoires et espèrent le jardin céleste et les robes de soie...... C'est un ciel nouveau parmi les

(1) Posnett, *Comp. Litter.* 237.

sept cieux : il peut mépriser l'éclat de la pleine lune ; car il voit sur sa sphère lever l'astre de Mançour, etc., etc. » (1).

Des volumes de ce lyrisme banal et flagorneur ne valent pas le moindre distique rimé par un poète quelconque, ayant le mérite essentiel de penser et de chanter librement. Les poètes arabes de la décadence monarchique avaient pleinement conscience de leur infériorité et ils ont toujours proclamé que les anciens étaient leurs maîtres.

## VII. — *La Littérature sérieuse.*

Si les Arabes ne firent pas d'emprunts à la poésie des Grecs, ils ne professèrent pas le même dédain pour leur science et certaines parties de leur philosophie. Thalès, Héraclite, Empédocle, Démocrite, Aristippe, Epicure, etc., les intéressèrent ; ils en discutèrent les conceptions métaphysiques. Ce fut en effet la métaphysique qui passionna les penseurs arabes, trop peu préparés encore à se préoccuper de l'observation et de l'expérience. On sait l'extraordinaire fortune que firent, chez les Arabes, les écrits et surtout les subtilités d'Aristote. Les néoplatoniciens les plus absurdes, Plotin, Proclus, Apollonius de Tyane en firent leurs délices, en les ramenant à la magie, en les poussant vers l'alchimie et les sciences hermétiques (2). Dans leurs dissertations et leurs divagations métaphysiques, les savants et philosophes arabes gardent ordinairement un style spécial, le style imagé, si cher à leur race. L'un d'eux, Al Ghazzali, qui, après avoir longtemps erré à travers toutes les métaphysiques, finit par sombrer dans la vie contemplative, dans le Çoufisme, décrit ainsi ce qu'il lui plaît d'appeler la recherche de la sagesse :

(1) Cité par Jomard, *Arabie*, 475.

(2) A. Schmölders, *Essai sur les écoles philosophiques chez les Arabes*, etc., p. 92, etc.

« Depuis l'ardeur de ma jeunesse, jusqu'à présent où mon âge a dépassé un demi-siècle, je n'ai pas cessé de me précipiter dans le gouffre de cette mer profonde, de m'enfoncer dans ses abîmes, non pas en nageur craintif et timide, mais en plongeur courageux, pénétrant dans toutes les obscures retraites, etc. » (1).

Ce goût trop vif pour le style imagé est commun aux philosophes arabes et il a souvent de très fâcheux effets, surtout celui de leur faire oublier le fond pour la forme. Eblouis par le beau vêtement qu'ils ont donné à leurs phrases, il leur arrive parfois de se désintéresser du sens et de croire qu'une figure de rhétorique a la valeur d'une pensée ; gravement alors ils débitent des banalités, des truismes, en les relevant par une comparaison. Exemple : « Le savant a besoin de pratique, comme celui qui désire puiser de l'eau a besoin d'une corde », etc., etc. Ce tour d'esprit est commun chez les races peu ou mal développées et il est incompatible avec la pensée vraiment scientifique, pour qui les ornements du style ne peuvent être que des accessoires.

Le même défaut de maturité mentale éclate dans les ouvrages des historiens arabes, où sont enregistrées pêle-mêle et sans critique toutes les traditions, les fausses aussi bien que les vraies, où tous les témoignages sont accueillis sans contrôle. Les faits les plus insignifiants, les versions les plus contradictoires sont notés avec une entière indifférence. L'auteur ne fait pas plus œuvre de penseur que de critique ; il fonctionne mécaniquement, comme un instrument enregistreur. Jamais il n'essaie de remonter aux causes, de signaler l'enchaînement logique des événements; ce n'est qu'un chroniqueur myope (2). Il est clair qu'une si radicale absence de l'esprit d'examen exclut la formation de toute science et de toute philosophie sérieuse.

(1) *Avertissements sur les erreurs des sectes*, etc. (trad. de Schmölders).
(2) Jomard, *Arabie*, 486.

## VIII. — *Caractères de la Littérature arabe.*

Nous avons pu suivre la littérature arabe, non pas sans doute depuis ses origines primitives, mais depuis sa jeunesse jusqu'à sa décadence. C'est la première grande littérature appartenant à des peuples de race blanche, qu'il nous ait été possible d'embrasser pendant une si grande partie de son évolution. Nous avons donc à nous demander de quelles influences est résultée cette évolution et aussi quel est le caractère dominant de la littérature arabe.

Or, nous avons vu que le côté musical de la poésie avait, pour les Arabes, une extrême importance, que, pour eux, les choses essentielles étaient le rythme, l'harmonie du vers, que cette beauté métrique, ils la recherchaient même dans la prose des discours. D'autre part, nous avons noté que leur poésie est toute d'images colorées, que l'idée, la pensée sont accessoires, que le lyrisme amoureux tient, dans leurs œuvres poétiques, une place considérable et que leur amour est tout sensuel, uniquement préoccupé de la beauté physique. Enfin la religion est venue déposer dans le même sens que la littérature, et le paradis de Mahomet, reproduisant évidemment des vieilles croyances, n'est qu'un rêve sensuel. Mais une littérature est le plus précieux des documents psychiques; elle reflète fidèlement ce qui se passe dans le cerveau d'une race. La race arabe est donc, avant tout, préoccupée d'impressions, de plaisirs sensuels : sa littérature est sensitive. Les sentiments moraux, les aspirations morales, les combinaisons intellectuelles tiennent peu ou point de place dans cette esthétique littéraire à très courte vue.

Quant à l'évolution de cette littérature, elle confirme de tout point les constatations, que nous avons déjà faites, savoir la funeste influence du despotisme politique ou religieux sur les œuvres poétiques. La littérature préislamique, celle des nomades encore à moitié libres, n'est pas bien riche d'idées,

mais elle ne manque ni de spontanéité, ni de sincérité. Sous le joug de l'Islam et des khalifes, nous voyons cette poésie perdre tout ce qui lui donnait quelque valeur, devenir servile, vide, verser dans la préciosité, la subtilité, compliquer sa prosodie, jouer avec les mots, mais pour ne rien dire. La place m'a manqué dans ce chapitre pour citer des spécimens assez nombreux de cette poésie décadente ; mais nous la retrouverons en Perse.

---

# CHAPITRE XI

## La Littérature Juive

—

### SOMMAIRE

I. *La danse et la musique.* — Les opéras-ballets primitifs. — Danses nationales. — Les danses de David. — Improvisations musicales et mimiques. — Pantomime symbolique de Jérémie. — La musique instrumentale. — Goût de la musique et clans de musiciens. — Musique sacrée. — Chœurs sacrés.

II. *La prosodie hébraïque.* — Métrique indécise. — Le parallélisme des idées. — Abus des formules traditionnelles. — Locutions énergiques.

III. *La poésie lyrique des Hébreux.* — Les traductions de la Bible. — La vraie Bible. — Le chant de Débora. — Hymne de Judith. — Le chant sur la mort de Saül et de Jonathan. — Banalité des redites. — Le chant de Hamra. — Le cantique de délivrance de David. — Le chant de triomphe de Moïse. — L'oracle de Biléam. — Les psaumes. — La littérature prophétique. — Ezéchiel. — La satire de l'idolâtrie par Isaïe. — Sentiments élevés. — *Les Proverbes.* — *L'Ecclésiastique.* — *L'Ecclésiaste.*

IV. *Le Cantique des cantiques.* — Son érotisme. — Style impressionniste. — Sensualisme de l'amour.

V. *La littérature assyrienne.* — Pauvreté des documents. — La descente d'Istar aux Enfers.

VI. *La valeur des littératures sémitiques.*

### I. — *La danse et la musique.*

Si, à l'origine de l'esthétique littéraire chez les Arabes, nous n'avons pu retrouver l'opéra-ballet des primitifs, nous sommes plus heureux en Judée, où il en a subsisté longtemps des traces diverses. En effet, chaque année, après les vendanges, on célébrait en Judée, la fête des *Soukkoth* (tentes), comportant une procession, durant laquelle chacun portait soit un faisceau de cédrats, soit des spathes de dattiers, soit des branches de myrtes ou de saules pleureurs. En même temps les jeunes

filles dansaient sur les coteaux couverts de vignes (1). Les danses des Hébreux étaient hiératiques et souvent collectives ; elles servaient à rehausser l'éclat des fêtes nationales. Dans les occasions solennelles, les filles et les femmes les plus honorables dansaient ensemble et en troupes (2). Pour son malheur, la fille de Jephté se mêla, en allant au devant de son père, à l'un de ces chœurs dansants et tambourinants (3). Quand David, prenant son courage à deux mains, fit transporter l'Arche à Jérusalem, il crut accomplir un acte pieux en dansant nu et avec toute la maison d'Israël, en l'honneur d'Iahvé, pendant que résonnaient tous les instruments en usage dans le pays, savoir des harpes, des tambourins, des sistres et des cymbales (4). Selon des hébraïsants fort doctes, David devait joindre à la danse une pantomine très animée (5). De même, alors qu'ils cédaient à leur inspiration lyrique, les prophètes improvisaient parfois au son des instruments et souvent ils soutenaient leurs paroles par des mimiques, des actes symboliques. Ainsi, pendant que les Assyriens envahissaient la Palestine, le prophète Isaïe se montra sur la place publique, les pieds nus, comme un captif. Peut-être même le prophète était-il entièrement nu ; car, sur l'ordre de Iahvé, il avait ôté le sac qui couvrait ses épaules. Le but d'Isaïe était d'empêcher une alliance avec l'Égypte en prophétisant la ruine de ce royaume et mimant par anticipation le sort des captifs égyptiens, emmenés « nus et déchaux, le derrière tout découvert » par les Assyriens (6).

La pantomine symbolique était, semble-t-il, dans les habitudes des prophètes ; car Jérémie y recourut aussi pour décider le roi de Juda à se soumettre à Nabuchodonosor afin d'é-

(1) Ledrain, *Histoire du peuple d'Israël*, 152.
(2) *Jérémie* 31-13. — I. *Samuel*, 18-6. — *Exode*, 15-20.
(3) *Juges*, XI, 33. (Traduction Ledrain).
(4) II. *Samuel*, VI, 8-13, X'V.
(5) Munk, *La Palestine*, 457.
(6) *Isaïe*, XX, 1-6 (Traduction Ledrain).

viter une totale destruction et, dans cette circonstance, il parut devant le roi et le peuple, les épaules chargées d'un joug en bois (1). On est donc autorisé à croire qu'il y avait là la survivance d'une pratique très anciennement en usage chez les Juifs.

La musique, souvent très étroitement associée à la danse dans les cérémonies religieuses en Judée, était collective, comme elle. Cette musique était instrumentale et vocale. L'instrumentation paraît avoir été fort développée, puisqu'on y trouve des instruments des trois ordres : à percussion, à vent, à cordes. Les premiers étaient représentés par quatre types, d'abord par le *Toph* ou tambour de basque, en usage chez tous les peuples de race berbère ou sémitique. Le *Toph* était surtout employé par les femmes, qui, dans leurs danses et leurs chants, s'en servaient pour marquer la mesure. Puis venaient les cymbales, les unes grandes et en métal, les autres très-petites et en bois : les castagnettes. Enfin des *Sistres* égyptiens et des triangles syriens (2). — Les instruments à vent se composaient de l'*Ougab*, flûte, cornemuse ou flûte de Pan, dont la forme reste à déterminer. Puis venait la flûte de roseau, de bois ou de corne, la trompette droite et la trompe recourbée. Les Hébreux connaissaient aussi très bien les instruments que l'on peut appeler aristocratiques, les instruments à cordes. Ils en avaient deux principaux, le *Kinnor* ou harpe et le *Nébel*, qui devait être une sorte de lyre. Peut-être existait-il plusieurs espèces de *Nébel*, mais il y en avait une à dix cordes (3). Ces instruments à cordes servaient à la fois à la musique sacrée et à la musique profane.

« Prends le *Kinnor;* — Fais le tour de la ville; — Paillarde oubliée; — Frappe sans relâche les cordes; — multiplie tes chansons, — afin qu'on se ressouvienne de toi » (4).

(1) *Jérémie*, XXXVII, XXXVIII, 2-14.
(2) Munk, *L'univers*, 456.
(3) *Psaumes*, 33-2 ; 144-9.
(4) *Isaïe*, XXIII, 16.

Les prostituées se servaient donc du *Kinnor* pour attirer leur clientèle.

Tous ces instruments étaient en usage en Judée, mais les Juifs ne les avaient pas inventés et nous avons vu que, même les instruments à percussion un peu compliqués étaient chez eux d'importation étrangère. A plus forte raison en devait-il être de même des instruments à cordes.

La Genèse fait bien remonter l'invention des instruments à cordes à une date antérieure au déluge et les attribue à Jubal, descendant de Caïn (1) ; mais il est plus vraisemblable que le *Kinnor* et le *Nébel* représentent des emprunts faits à l'Assyrie, à Tyr ou à l'Égypte. Le tambour de basque peut aussi avoir été apporté d'Égypte. Dans tous les cas, à la sortie de Miçraïm, la Bible nous montre Miriam, sœur de Moïse, et d'autres femmes chantant et dansant au son du tambourin (2).

Quelle que puisse être la provenance des instruments de musique en Judée, il est sûr que les Juifs avaient, pour la musique en général, un goût des plus vifs. Dans la vie privée, les Hébreux faisaient très souvent intervenir la musique ; notamment dans les festins et les funérailles. Les poètes de la nation, du moins les poètes religieux, les seuls dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous, constituaient des communautés, sortes de clans qui s'inspiraient du son des instruments et exécutaient des chœurs en public (3). Rien qu'en les voyant, Saül lui-même ne put se défendre de partager leur exaltation religieuse et musicale. L'impressionnabilité musicale de Saül persista, même alors que sa raison chancelait, et tout le monde connaît l'influence sédative du *Kinnor* de David sur les accès furieux du vieux roi (4). Cette impressionnabilité était commune, puisque les sicaires de Saül, chargés d'appréhender David au corps, furent désarmés par le charme de ses chants ; jamais, depuis

(1) *Genèse*, IV, 21.
(2) *Exode*, XV, XX, XXI.
(3) I. *Samuel*, XIX, 3-13 (Traduction Ledrain).
(4) I. *Samuel*, XVI, 13 (Traduction Ledrain).

lors, la musique n'a remporté un tel triomphe ; c'est presque la légende d'Orphée.

A la fois mélomane et fanatique, David, quand il fut devenu souverain absolu, ne manqua point d'organiser la musique religieuse, abandonnée jusqu'alors à l'anarchie de l'inspiration. La musique sacrée devint partie essentielle du culte. Le roi institua des chantres fonctionnaires, ayant leur place marquée dans le Temple et destinés à donner de la pompe aux holocaustes et en général aux cérémonies religieuses (1). Quatre mille lévites furent chargés de la musique sacrée. David était lui-même un artiste distingué. Sans doute tout le recueil des psaumes n'est pas de lui, mais il en a vraisemblablement composé une partie (2). A la tête de chaque groupe de chanteurs ou de musiciens sacrés se trouvait un directeur, sorte de chef d'orchestre qui lui-même exécutait des *soli* joués ou chantés (3). Ces troupes de musiciens religieux étaient nombreuses; elles se tenaient près de l'autel et chantaient ou jouaient des cymbales, du luth, de la harpe. Un corps de cent vingt prêtres les appuyait, en sonnant de la trompette et célébrant Iahvé (4). Même, en dehors de la porte du Temple, il y avait deux pièces réservées aux chanteurs (5). Les bataillons d'artistes, enrôlés au service du culte, devaient absorber toutes les aptitudes musicales du pays. Dans tous les cas, nous ne possédons que peu ou point de renseignements au sujet de la musique profane et il en est de même pour la poésie lyrique, si intimement unie chez les Juifs, à la musique ; car rien de ce que dédaignait la religion ne nous a été transmis.

(1) II. *Chroniques*. XXXV, 8-15 (Traduction Ledrain).
(2) II. *Chroniques*, XXIX, 26-35.
(3) Munk, *Palestine*, 454.
(4) II. *Chroniques*, V, 8-14 (Traduction Ledrain).
(5) *Ezéchiel*, XL, 37-47 (Traduction Ledrain).

## II. — *La prosodie hébraïque.*

Les hébraïsants se sont demandé, s'il y avait dans l'art poétique d'Israël, quelque chose qui méritât le nom de prosodie. Cela peut tenir à l'alphabet hébreu, qui, comme tous les alphabets sémitiques, se compose presque uniquement de consonnes. Or, les voyelles, aujourd'hui en usage, ne correspondent sans doute plus à celles qui avaient cours, alors que l'hébreu était une langue vivante, parlée par tout un peuple. Les vers hébreux étaient plus ou moins longs, mais ne semblent pas avoir été écrits d'après une prosodie rigoureusement déterminée (1). On a dû les composer avec une grande liberté, comme on le fait dans nos chansons populaires, en observant seulement une certaine symétrie.

Assez souvent, non pas toujours cependant, le poète hébreu s'attache à établir, dans ses vers, un certain parallélisme d'idées, qui même en rend la lecture monotone et assez fatigante ; car, le premier vers lu, on devine à peu près celui qui va suivre. Cependant ce parallélisme d'idées varie et peut se réaliser de trois manières : par synonymie, synthèse ou antithèse. Dans le parallélisme par synonymie, les vers sont de simples redondances, resassant, tous, la même pensée, en variant très peu l'expression :

« Ma doctrine distillera, comme la pluie;
« Ma parole dégoûtera, comme la rosée,
« Comme l'averse sur la verdure,
« Comme la giboulée sur l'herbe. » (2).

(*Deutéronome*. XXXIII. 2.)

Dans le parallélisme synthétique, la seconde partie de la phrase appuie sur l'idée exprimée dans la première en la complétant :

(1) Munk, *Palestine*, 439-445.
(2) *Ibid.*, 445.

« La loi de Jahvé est parfaite,
« Récréant l'âme;
« L'avertissement de Jahvé est fidèle
« Rendant sage le simple. »

(*Ps.* XIX. 8, etc.)

Dans le parallélisme antithétique, la seconde partie de la phrase s'attache au contraire à faire contraste avec la première :

« Les coups de l'ami sont fidèles;
« Les baisers de l'ennemi sont perfides.

(*Prov.* XVII. 6.)

« L'arc des forts est brisé.
« Les faibles se ceignent de leur force.

(I. *Samuel.* 2. 4.)

Quand il s'agit d'un adage, d'un proverbe, ce perpétuel balancement se tolère et même peut aider la mémoire, mais dans les compositions d'une certaine longueur, le procédé est tout à fait fastidieux. Voici, par exemple, le psaume 114, cité comme spécimen du genre par Munk (1).

« Lorsqu'Israël sortit d'Egypte,
« La maison de Jacob du milieu des barbares;
« Juda devint son sanctuaire,
« Israël son empire.
« La mer le vit et s'enfuit,
« Le Jourdain retourna en arrière;
« Les montagnes bondirent, comme des béliers,
« Les collines, comme de jeunes brebis.
« Qu'as-tu, ô mer, pour t'enfuir,
« O Jourdain, pour retourner en arrière?
« Qu'avez-vous, montagnes, pour bondir, comme des béliers.
« Et vous, collines, comme de jeunes brebis?
« Devant le Seigneur, tremble, ô terre,
« Devant le Dieu de Jacob;
« Qui change le rocher en un lac
« Le caillou en une source d'eau. »

(1) *Palestine*, 345-346.

Si maintenant, laissant de côté la disposition des idées dans le vers, nous examinons les tours, les expressions employées, nous trouvons dans la poésie hébraïque un autre genre de monotonie, bien plus grave encore : l'abus des formules traditionnellement consacrées. Les plus lyriques des poètes hébreux, les prophètes, étaient fanatiques avant d'être poètes et ils auraient cru commettre une impiété en louant ou implorant Iahvé, au hasard de leur inspiration et avec des expressions originales, répondant exactement à leurs pensées. Ils s'attachaient au contraire à employer des formules usées, maintes fois éprouvées, mais que, par cela même, ils supposaient avoir une vertu particulière, être, plus que des tours nouveaux, agréables au Seigneur (1).

De cet archaïsme lyrique est résultée, dans la langue poétique, une accumulation de mots, de tournures, de formes grammaticales, dont n'use pas la langue vulgaire, en même temps, un recueil de comparaisons devenues banales à cause de leur monotone répétition. Le poète veut-il donner l'idée d'une multitude ? il la compare toujours, soit aux étoiles du ciel, soit aux sables de la mer. Une grande armée d'envahisseurs, c'est un torrent ou des flots mugissants, ou des nuages tempétueux. Les chariots de guerre se précipitent comme l'éclair ou les tourbillons du vent. Le bonheur se lève comme l'aurore ; il brille comme la lumière du jour. La bénédiction divine descend comme la rosée ou la pluie bienfaisantes. La colère céleste ressemble au feu dévorant. L'homme puissant rappelle les cèdres du Liban. L'homme pieux est un olivier toujours verdoyant, etc., etc. (2). En elles-mêmes, nombre de ces comparaisons ne manquent pas de justesse poétique, mais à être ressassées sans cesse, elles perdent vite toute saveur ; elles privent même de leur charme les morceaux les plus poétiques ; car le lecteur ne peut s'empêcher de croire que cet abus des

(1) Ledrain, *la Bible*, vol. VII, préface I.
(2) Munk, *Palestine*, 443.

formules toutes faites est incompatible avec l'inspiration sincère.

Les allégories ont trop souvent le même caractère que les comparaisons. Les villes, les nations impies sont presque toujours des courtisanes, des prostituées. L'impie sème le vent et récolte la tempête, etc. (1). Pourtant certaines figures, dont les écrivains bibliques n'ont pas trop abusé, ont un caractère de force, parfois d'énergique brutalité, qui indique vraiment un tempérament de poète. Ainsi, Jérémie nous dit que le roi de Babylone « fit éteindre les yeux de Sédécius ». Le même prophète dit en parlant des hommes impudiques (2) : « semblables à des étalons en chaleur, dès le matin, chacun d'eux hennit en voyant la femme de son prochain » (3). Certaines expressions sont aussi d'une sauvagerie naïve, qui nous frappe, par exemple, quand nous lisons dans un psaume : « Le juste se réjouira, alors qu'il verra la vengeance de Dieu, alors qu'il baignera ses pieds dans le sang du méchant » (4). L'idée de ce pédiluve sanglant nous impressionne par la férocité même de la pensée.

J'arrêterai ici ces considérations préliminaires ; elles étaient indispensables pour apprécier sainement la poésie biblique, la seule que le peuple d'Israël ait jugé digne d'être conservée et dont nous allons maintenant aborder l'examen.

## III. — *La poésie lyrique des Hébreux.*

Dans la courte étude, que nous allons faire, du lyrisme hébraïque, nous n'avons pas à prendre parti parmi les litiges, qui divisent les hébraïsants au sujet de la chronologie biblique. Libre à eux tantôt de vieillir, tantôt de rajeunir outre mesure

(1) Munk, *Palestine*, 444.
(2) *Les prophètes*, traduction Mallet de Chilly, 456 (Ch. XXXIX).
(3) *Ibid.*, p. 360 (Ch. V).
(4) *Ibid.*, p. 76 (Ch. LVII).

telle ou telle partie du recueil sacré. Nous n'avons pas non plus à trier minutieusement les fragments bibliques, à faire la part du premier *élohiste*, puis celle du second, puis celle du *iahviste*. Une chronologie relative suffit à notre but et celle-là, les hébraïsants nous la peuvent fournir. Nous la découvririons même sans leur aide ; car chacune des parties de la Bible a son empreinte propre : le plus ou le moins de rudesse des mœurs et des épisodes, la couleur des images, la nature des idées disent presque toujours assez clairement que tel morceau est plus ancien que tel autre, que la *Genèse*, par exemple, est plus vieille que l'*Ecclésiaste*.

Longtemps les profanes n'ont pu lire la Bible que dans la *Vulgate* ou la version des *Septante*, traductions par à peu près, où, de parti pris, les crudités sont effacées, la sauvagerie de certains récits atténuée, où l'on ne distingue même pas la prose des vers. Plus favorisés, nos contemporains étudient aujourd'hui la Bible dans des versions fidèles, qui suivent le texte de fort près et ne reculent pas au besoin devant certaines énormités habituelles aux peuples encore barbares.

A être mieux connue, la Bible a gagné et perdu à la fois. Elle y a perdu son prestige, et la robuste foi des millions de chrétiens, qui de confiance vénèrent le livre Juif, sans l'avoir réellement lu, risquerait d'être fort ébranlée, si le véritable texte leur était mis sous les yeux. Mais, en voilant le mal, les anciens et pieux traducteurs avaient en même temps masqué les beautés, surtout les beautés littéraires ; les images trop parlantes avaient été réduites au silence ; les expressions vigoureuses avaient été, de parti pris, énervées. En somme, on s'était efforcé de faire de la Bible un livre convenable pour les lecteurs civilisés de moyenne intelligence ou de moralité moyenne. Les traductions littérales nous montrent au contraire la vraie Bible, c'est-à-dire un recueil rédigé par des barbares, très grossiers sans doute, mais s'exprimant dans un langage énergique et coloré. Ce recueil, plein de renseignements précieux, est écrit tantôt en prose coupée d'effusions lyriques, comme le

roman d'Antar, tantôt presque uniquement en vers. Les Prophètes surtout affectionnaient la forme poétique, sûrement parce qu'elle répondait mieux que la prose à l'exaltation de leurs sentiments, peut-être simplement parce qu'ils chantaient leurs improvisations.

Ce sont ces parties poétiques de la Bible, qui, au point de vue littéraire ont un intérêt tout particulier; elles composent d'ailleurs une notable portion du saint livre. J'en citerai quelques échantillons, comme j'ai eu soin de le faire pour toutes les littératures jusqu'ici examinées. Voici des fragments du chant de triomphe, que les rédacteurs du *Livre des Juges* ont mis dans la bouche de Débora (l'abeille), après qu'au mépris des lois de l'hospitalité et même de l'humanité, cette sauvage héroïne eut planté un clou vengeur dans la tête du cananéen Sissera :

« Je psalmodierai pour Iahvé..... — Quand tu apparus dans les champs d'Edom, — la terre trembla et les cieux suintèrent; — les nuées aussi versèrent des eaux; — les montagnes s'abaissèrent devant Iahvé — et le Sinaï devant l'Elohim d'Israël. — ...Vous, qui chevauchez sur des ânesses luisantes, — vous qui êtes assis sur le tribunal, vous qui allez par le chemin, — chantez — plus haut que la voix des flûtes près des fontaines. — Là où vous êtes chantez les justices d'Iahvé. — ...Dresse-toi, dresse-toi, Débora, — Dresse-toi, dresse-toi, entonne un chant. — .....Ils sont venus, les rois; ils ont lutté; — ils ont lutté, les rois de Kenaan — .....mais ils n'ont pas pris le butin d'argent. — Du ciel les étoiles combattaient ; — elles combattaient, de leurs orbes, contre Sissera ; — le torrent de Gischon les engloutissait, — le torrent des anciens jours, — le torrent de Gischon..... — Bénie soit parmi les femmes, Jaël, — la femme de Héber, le Qénite ! — Bénie soit-elle parmi les femmes qui habitent sous la tente ! — De l'eau il a demandé ; — elle lui a présenté du lait. — Dans une belle coupe elle a offert du beurre. — Sa main gauche vers un pieu de la tente — s'est étendue — et sa droite vers le marteau des ouvriers. — Elle a frappé Sissera ; — Elle lui a transpercé la tête ; — elle a transpercé et déchiré son front. — Devant ses pieds, il s'est affaissé, tout étendu..... Qu'ainsi périssent tous tes ennemis, ô Iahvé ! — et que ceux qui t'aiment soient comme le lever — du soleil dans sa force ! » (1).

(1) *Le Livre des Juges*, V (Traduction Ledrain).

Au point de vue des sentiments, du sens moral, le chant de Débora fait peu d'honneur à Israël. C'est une explosion de bigotisme exalté et surtout de patriotisme farouche, de ce tout petit patriotisme aux yeux duquel le voisin d'au-delà de la montagne ou du ruisseau est un être hors l'humanité, qu'il est beau, qu'il est même pieux d'exterminer. Mais la forme de ce morceau lyrique est d'une énergie absolument digne des Peaux-Rouges et, pour magnifier le petit dieu local, Iahvé, l'imagination du poète s'est montée jusqu'aux extrêmes limites de l'exagération.

Ces deux sentiments, l'amour un peu effrayé du redoutable Iahvé et un attachement aussi féroce que borné pour Israël forment le fonds principal de la poésie hébraïque et la rendent assez monotone, quand on est une fois familiarisé avec des images et des expressions, qui se répètent trop.

Après l'hymne de Débora, celui de Judith sera bien placé. En voici un fragment. La poésie, étant moins ancienne, est moins concise; mais le sentiment est le même : la glorification d'une trahison et d'un assassinat pour le bon motif :

« Il vint, Assour, des montagnes du nord, — avec les myriades de son armée. — Sa multitude avait épuisé les torrents, — et sa cavalerie couvert les collines. — Il avait juré de brûler mon pays, — d'égorger mes jeunes gens par l'épée, — de broyer contre terre mes nourrissons, — de déporter mes adolescents et mes vierges. — Mais le Dieu tout-puissant les a frustrés de tout par la main d'une femme. — Ce n'est point par les jeunes gens qu'est tombé leur homme puissant — et les fils des Titans ne l'ont point frappé, — ni les hauts géants assailli ; — mais Judith, fille de Merari, — l'a anéanti grâce à la beauté de son visage. — Elle a ôté ses habits de veuve — pour relever les affligés d'Israël ; — d'onguents parfumés elle a oint sa figure ; — arrangé ses cheveux sous le turban ; — elle a pris, pour le séduire, une robe de lin. — La sandale de Judith a ravi ses yeux — et sa beauté captivé son âme ; — Mais l'épée recourbée a passé sur son cou. » (1)

C'est de la poésie déjà quelque peu amollie, plus narrative

(1) *Judith*, XVI (Traduction Ledrain).

que lyrique ; elle n'a sûrement pas été composée durant la jeunesse d'Israël. Au contraire toute l'antique énergie de la muse juive éclate dans le chant sur la mort de Saül et de Jonathan, petite élégie funèbre, que la Bible attribue à David :

« Ton honneur, ô Israël, est couché sanglant sur les hauteurs : — Comment sont-ils tombés, les forts ? — ...Monts de Guilboa, que la rosée ne tombe plus sur vous, — ni la pluie sur vos champs de prémices ! — Car là a été jeté le bouclier des forts, — le bouclier de Schaoül, comme si celui-ci n'avait pas été oint d'huile. — ...Schaoül et Jonathan, les aimés, les charmants ; — dans leur vie et dans leur mort, ils n'ont point été séparés. — Plus que les aigles ils étaient légers ; — plus que les lions ils étaient forts. »

« Filles d'Israël — pleurez sur Schaoül, — sur celui qui vous révêtait de pourpre et de choses voluptueuses, — qui faisait monter des ornements d'or sur vos habits. — Comment sont-ils tombés, les forts — au milieu de la bataille ? »

« Jonathan est étendu ; percé sur ces hauteurs. — Je suis plein d'angoisses à ton sujet, ô mon frère Jonathan. — Tu m'étais si cher ! — Plus me charmait ton amitié — que l'amour des femmes ! »

« Comment sont-ils tombés, les forts ? — Comment sont-ils perdus, ces instruments de guerre ? » (1).

Ce sont quelques morceaux de cette franche inspiration qui ont fait considérer la Bible, comme un vrai lac de poésie. Il faut en rabattre. Trop souvent les chants bibliques ne sont que des redites, de banales amplifications, que la manie du parallélisme rend très fatigantes à lire. Ces défauts éclatent d'une manière typique dans quelques passages lyriques, que je prends dans les *Maccabées* et où le poète se lamente à propos du sac de Jérusalem par Antiochus :

« Dans toute la terre d'Israël, il y eut un grand deuil, — les princes et les anciens gémirent ; — les vierges et les adolescents en furent affaiblis, — et jusqu'à la beauté des femmes se fana. — Tout nouveau marié se lamentait — et toute vierge entrant dans le lit nuptial éclatait en sanglots, etc. » (2). .....« Ils répandirent le sang innocent tout autour du temple, — et souillèrent le lieu saint. — Alors s'enfuirent devant

(1) II. *Samuel*, I (Traduction Ledrain).
(2) I. *Maccabées*, I (Traduction Ledrain).

eux, les habitants d'Iérouschalaïm — et celle-ci devint la demeure des étrangers. — Elle fut étrangère à ses propres enfants — et ses propres fils la quittèrent — Son sanctuaire fut désolé, comme une solitude, — et ses fêtes se tournèrent en deuil. — Ses sabbats furent en opprobre — et sa gloire en ignominie. — En raison de son éclat se multiplia sa honte — et sa grandeur se changea en deuil. » (1) .....« Tout son éclat a disparu. — Celle qui était libre est esclave. — Tout ce que nous avions de saint, de beau, de glorieux a été ravagé, — et les gentils l'ont profané. — Pourquoi vivre encore ? » (2).

Ce n'est guère qu'une amplification de rhétorique juive et, seul, le dernier trait n'est point imité.

A côté de ces poésies guerrières et patriotiques, il me faut maintenant placer quelques hymnes ou fragments d'hymnes religieux, qui sont presque toujours ou des louanges emphatiques ou des supplications à l'adresse du tout-puissant Iahvé ; mais la forme en est moins variée encore. Voici le chant de Hanna, qui enfanta Samuel, après que Iahvé eut, pendant très longtemps, « fermé son ventre » (3).

« En Iahvé mon cœur tressaille, — en lui s'élève ma force — .....« Ne multipliez pas les paroles si haut ! — Que l'insolence ne sorte plus de votre bouche ! — car c'est un El (Dieu) qui sait tout, Iahvé ; — les crimes ne lui sont pas indifférents. — L'arc des forts est brisé — et les faibles se ceignent de force. — Les rassasiés se louent pour du pain, — et les affamés se reposent. — Jusqu'à la stérile enfante sept fois, — et la féconde en fils est seule. — A Iahvé appartiennent la mort et la vie, — il fait descendre au *Cheöl* et en fait monter..... — De la poussière il fait se dresser le pauvre, — de la boue il érige le malheureux, — pour le faire asseoir avec les princes — et lui faire occuper le siège d'honneur ; — car à Iahvé sont les colonnes de la terre — et sur elles il établit l'univers. » (4).

Le cantique de délivrance, mis dans la bouche de David échappé aux Philistins et à Saül, est plus typique encore :

« Iahvé est ma pierre, ma citadelle et mon sauveur ; — Elohim est

(1) I. *Maccabées*, I (Traduction Ledrain).
(2) I. *Maccabées*, II (Traduction Ledrain).
(3) I. *Samuel*, I, 5-18 (Traduction Ledrain).
(4) I. *Samuel*, II (Traduction Ledrain).

mon rocher où je me réfugie, — mon bouclier, ma corne de salut, — mon fort et ma retraite. » — « O mon salut, de la violence tu m'as sauvé. — J'ai invoqué Iahvé le glorieux, — et de mes ennemis il m'a délivré. — Les flots de la mort m'enveloppaient ; les torrents du néant m'effrayaient ; — les cordes du Cheôl m'entouraient ; — devant moi étaient les filets du trépas ; — Dans mon angoisse j'appelai Iahvé, — je criai vers mon Elohim. — Et, de son palais, il a entendu ma voix — et ma clameur est allée jusqu'à ses oreilles. » — « La terre s'émut et se troubla ; — les fondements des cieux chancelèrent ; — Ils s'émurent parce que s'allumait sa colère — et que montait la fumée de ses narines. — Le feu de sa bouche dévorait. — De lui jaillissaient des charbons ardents. — Il inclina les cieux et descendit. — Une nuée épaisse était sous ses pieds. — Il se mit à cheval sur le kéroub et vola. » .....« Iahvé tonna dans les cieux ; — l'Elevé fit entendre sa voix. — Il envoya des flèches et dispersa ses ennemis ; — la foudre, et il les défit, etc., etc. » (1).

Rien de plus réaliste, surtout de plus anthropomorphique que ces poésies ; elles indiquent une race à vue intellectuelle fort courte, qui se paie de très grossières illusions et est tout-à-fait rebelle à l'abstraction.

Le chant de triomphe, que l'Exode attribue à Moïse et où l'on célèbre la noyade des troupes pharaoniques dans la Mer Rouge, est de même style :

« Je chanterai à Iahvé, parce qu'il est grand. — Le cheval et son cavalier, il a enfoncés dans les eaux. — Ma force et mon chant, c'est Iahvé et il est mon salut. — Il est mon El (Dieu) et je le glorifierai, — l'Elohim de mon père, et je l'exalterai. — Iahvé est un homme de guerre ; — Iahvé est son nom... Au souffle de ses narines se sont amoncelées les eaux ; — Comme un mur, se sont tenus les courants. — Les abîmes se sont figés au cœur de la mer. — Il avait dit, l'ennemi : « Je poursuivrai, j'atteindrai ; — Je partagerai les dépouilles ; mon désir sera comblé ; — Je tirerai mon épée ; ma main les exterminera. » — Tu as soufflé avec ton haleine, la mer les a ensevelis. — Ils ont plongé, comme le plomb, dans les eaux puissantes. » (2).

Ni comme fond, ni comme forme cette poésie n'est bien remarquable. On y sent seulement un accent d'énergie féroce, de foi absurbe mais sincère.

(1) II. *Samuel*, XXII (Traduction Ledrain).
(2) *Exode*, XV, 1-21 (Traduction Ledrain).

L'oracle de Biléam (Balaam), célèbre pour avoir dialogué avec son ânesse inspirée comme lui, est plus énergique encore :

« Qu'elles sont belles, tes tentes, ô Iaâqob, — et tes pavillons, ô Israël ! — Comme des vallées, ils s'étendent, — comme des jardins dans les *ouads*, — Comme des aloès, qu'a plantés Iahvé, — comme des cèdres sur les eaux..... El l'a tiré de Miçraïm. — Comme une vigueur de bœuf sauvage est en lui (Israël) ; — Il dévore les nations, ses ennemies, — et leurs os, il les broie, — et il les crible avec ses flèches. — Il se couche : il gît comme un lion, — comme une lionne. Qui le fera lever? » (1).

J'arrive à la partie plus particulièrement lyrique de la Bible, c'est-à-dire aux Psaumes et aux prophéties. Les Psaumes attribués à David et dont les hébraïsants ne lui concèdent au plus qu'une petite partie, expriment aussi le très petit nombre de sentiments, à la fois violents et étroits, qui ont suffi à remplir l'âme d'Israël : une respectueuse terreur pour Iahvé, conçu comme un homme tout-puissant, la glorification du fervent adorateur de Iahvé et l'exécration de l'impie, enfin un patriotisme farouche, tenant pour moins que rien tout ce qui n'est pas juif. Dans ces limites très restreintes, les psaumes et aussi quelques fragments d'inspiration analogue atteignent parfois à un vrai lyrisme ; on y trouve aussi des comparaisons souvent frappantes et un peu plus variées que dans les autres parties de la Bible. Voici, par exemple, les effets de la voix du Seigneur, qui est évidemment la foudre :

« La voix du Seigneur retentit sur les flots; le Dieu de la gloire tonne; le Seigneur est sur les vastes eaux. — .....La voix du Seigneur brise les cèdres; le Seigneur brise les cèdres du Liban — et il les fait bondir, comme de jeunes bœufs. — Il fait bondir le Liban, comme le petit de la licorne. — La voix du Seigneur répand des flammes de feu. — La voix du Seigneur ébranle le désert... — La voix du Seigneur fait avorter les biches et détruit les forêts : tout enfin proclame sa puissance dans les cieux. » (2).

(1) *Nombres*, XXIV, 1-10 (Traduction Ledrain).
(2) *Psaume*, XXVIII (Traduction Mallet de Chilly).

Ce petit tableau ne manque certainement pas de puissance.

Voici maintenant un court parallèle entre les pieux et les impies :

L'homme pieux « sera, comme l'arbre planté par le courant des eaux, lequel produit son fruit en son temps; — dont la feuille ne se fane pas : tout ce que cet homme fera sera à son avantage. — Il n'en sera pas ainsi pour les impies : non, il n'en sera pas ainsi. Ils seront secoués, comme la poussière, que le vent balaie de la surface de la terre. » (1). Les impies, « leurs paroles sont plus douces que le miel, mais la guerre est dans leur cœur. — Leurs discours sont plus onctueux que l'huile, mais ils blessent, comme des flèches, etc. » (2).

On remarque dans ces passages la sanction toute terrestre donnée à la piété et à l'impiété ; mais les images ne manquent pas de couleur.

Le patriotisme hébraïque s'exprime avec une énergie toute particulière surtout dans le célèbre psaume *Super flumina Babylonis* :

« Près du fleuve de Babel, nous étions assis et là nous pleurions en souvenir de Sion. — Nous avions suspendu nos harpes aux saules du rivage. — Lorsque ceux qui nous retenaient captifs nous demandaient de leur chanter des cantiques, lorsque les oppresseurs, nous imposant la joie, nous disaient « Chantez-nous les chants de Sion », — Eh! Comment chanterions-nous les cantiques du Seigneur sur la terre étrangère ? — Si je pouvais t'oublier, ô Jérusalem, que ma main se dessèche, — Que ma langue reste attachée à mon palais, quand je ne penserai plus à toi, quand je ne placerai plus Jérusalem à la tête de mes joies. — Souviens-toi, Seigneur, des fils d'Edom au jour de la ruine de Jérusalem, lorsqu'ils disaient : « Détruisez-la, détruisez-la jusque dans ses fondements. » — Misérable fille de Babel, heureux celui qui te rendra les maux, dont tu nous as accablés et qui te les fera expier! — Heureux celui, qui, saisissant tes petits enfants, les écrasera sur la pierre ! » (3).

Avec l'idée religieuse en plus, ce psaume rappelle fort un

(1) *Psaume*, I (Traduction Mallet de Chilly).
(2) *Psaume*, LIV (Traduction Mallet de Chilly).
(3) *Psaume*, CXXXVI (Traduction Mallet de Chilly).

chant du même genre, que nous avons trouvé dans l'ancien Mexique et qui exprime les mêmes sentiments d'humiliation et de rage.

Les psalmistes peignent donc des sentiments énergiques, mais bornés, seulement leur langage est fleuri, pittoresque, bien approprié à des pensées fort simples. C'est néanmoins le plus haut degré qu'ait atteint le lyrisme d'Israël. La forme, relativement savante et variée, indique un produit de la maturité intellectuelle. Çà et là même quelques réflexions philosophiques se font jour, mais d'une manière tout épisodique et sans grande profondeur : « L'homme, ses jours sont comme l'herbe ; il fleurit, comme la fleur des champs, pour peu de temps ; lorsqu'un vent passe sur elle, elle n'est plus, etc. » (1).

Avec raison les *Prophètes* ont toujours passé pour le plus intéressant des recueils bibliques. Les *nabis*, de l'assyrien *nabou* (parler), représentent en effet non pas, certes, la libre pensée, mais la libre religion des Juifs. Ce sont des tribuns-poètes, fanatiques sans doute, mais à leur manière et n'ayant rien de commun avec les Aharonides et les lévites, constituant le clergé orthodoxe (2). Ce sont des orateurs inspirés, traduisant d'ordinaire leur exaltation en langage lyrique. Ils chérissent l'allégorie, l'apologue. Je ne puis citer, mais je rappelle en passant l'allégorie des vignobles dans Isaïe (3), l'apologue des figues dans Jérémie (4), la très obscène allégorie d'Ezéchiel, à propos d'Oolla et de Ooliba (5).

Presque toujours le prophète est furieux à moins qu'il ne soit désolé ; ce ne sont que lamentations et imprécations, où une très large place est faite à la divagation ; mais l'expression est d'ordinaire rapide, intense, pleine de vie. Voici Ezéchiel prédisant la ruine de Tyr, qu'il contemple évidemment en imagination :

(1) *Psaume*, CII (Traduction Mallet de Chilly).
(2) Ledrain, *la Bible*, t. V, préface I.
(3) Ch. V.
(4) Ch. XXIV.
(5) *Ezéchiel*, ch. XXIII.

« Du nord j'amènerai à Çor (Tyr) Neboukadreççar, roi de Babel, roi des rois..... Au bruit de ses cavaliers, de ses roues, de ses chars, — tes murs tomberont, quand il entrera par tes portes, — comme on entre en une ville où l'on a fait brèche. — Sous le sabot de ses chevaux, il foulera toutes tes places; — ton peuple, il le fauchera par l'épée; — tes cyprès puissants, il les jettera par terre. — Elles seront pillées, tes marchandises, — détruites, tes murailles, — rasées, tes splendides maisons; — tes pierres, ton bois, ta poussière même, — seront précipités au milieu des eaux; — Je couvrirai de silence la rumeur de tes chansons; — le son de tes harpes, on ne l'entendra plus. — Je ferai de toi un caillou luisant, un lieu où étendre les filets. — On ne te rebâtira plus. » (1).

Mais ce qui fait vraiment l'originalité des Prophètes, c'est dans la pensée religieuse une certaine élévation, que l'on ne rencontre guère dans le reste de la Bible. Isaïe, par exemple, a fait de l'idolâtrie fétichique une satire, qu'un philosophe pourrait signer :

« Un ouvrier coupe des cèdres et des chênes rouvres, les choisit parmi les arbres de la forêt et plante en leur place le pin, qui croît à la faveur de la pluie. — Ces arbres servent à l'homme à faire du feu; il en prend et se chauffe; il en allume dans son four pour cuire son pain et on en fait aussi des dieux, qu'il adore! Et c'est devant une sculpture qu'il se prosterne! — Une partie de l'arbre est consumée par le feu; avec cette partie il a fait cuire sa viande, a préparé son rôti pour se rassassier; il s'est aussi chauffé et s'est écrié : « Ah! que je suis bien! Je me sens réchauffé! » — De l'autre partie, on fait un dieu, une idole devant laquelle il s'écrie : « Conserve-moi; car tu es mon dieu! » (2).

Il va sans dire, qu'en raillant le culte des idoles, les prophètes n'ont d'autre but que de ramener leurs adorateurs au dieu d'Israël, à Iahvé pour lequel ils ont une dévotion fanatique; cependant et, si l'on veut bien tenir compte du pays et du temps, ces critiques railleuses leur font grand honneur. D'autre part, certains d'entre eux s'efforcent d'ennoblir le culte de Iahvé; ils dédaignent les grossières boucheries des sacrifices

(1) *Ezéchiel*, XXVI, 7-14 (Traduction Ledrain).
(2) *Isaïe*, XLIV (Traduction Mallet de Chilly).

sanglants et osent proclamer que, seule, l'amélioration morale importe :

« J'ai en haine et dégoût vos fêtes, — je ne flaire point vos assemblées solennelles. — Que, si vous me présentez vos holocaustes et vos offrandes, — je n'y trouve point d'agrément. — Votre rétribution de veaux gras, — je ne la regarde pas. — Eloigne de moi le bruit de tes chansons ; — que je n'entende plus la mélodie de tes *nébels*. — Mais que le droit jaillisse, comme l'eau à sa source, — et la justice comme un torrent perpétuel. » (1).

C'est le prophète Amos, qui fait parler ainsi l'Eternel ; Isaïe lui prête un langage plus éloquent encore :

« Que m'importe la multitude de vos sacrifices, dit Iahvé ? — Je suis rassasié des holocaustes des béliers, — de la graisse des veaux gras. — Au sang des taureaux, des agneaux et des boucs — je ne trouve plus d'agrément. — .....Ne m'apportez plus l'offrande de mensonge ; — l'encens m'est en abomination, — ainsi que la néoménie, le sabbat, l'assemblée. — Je ne supporte pas ensemble l'iniquité et la fête. — Vos nouvelles lunes et vos solennités, mon âme les hait ; — Elles me sont un fardeau — que je suis las de porter.

« Si vous étendez vos mains, — je voilerai mes yeux devant vous, — et même, si vous multipliez la prière, — je n'écouterai pas. — Vos mains sont pleines de sang. — Lavez-vous ; purifiez-vous ; — éloignez de mes yeux vos œuvres mauvaises ; — cessez d'accomplir le mal ; — apprenez à faire le bien et recherchez le droit ; — redressez le violent ; — jugez l'orphelin et rendez justice à la veuve. — « Eh bien, dit Iahvé, débattons notre litige ! — Vos péchés seraient-ils, comme le cramoisi, — Ils deviendraient blancs comme la neige. — Seraient-ils rouges comme le vermillon, — ils blanchiraient comme la laine. » (2).

Ces objurgations morales, ces injonctions véhémentes d'avoir à préférer les œuvres aux pratiques du culte, finirent par devenir des lieux communs prophétiques. Jérémie parle à peu près comme Amos et Isaïe (3). Les psaumes même font chorus : « Est-ce que je mange la chair des taureaux ? Est-ce que je bois le sang des boucs ? — Offre-moi ta reconnais-

(1) *Amos*, V, 18-23 (Traduction Ledrain).
(2) *Isaïe*, I, 8-20 (Traduction Ledrain).
(3) *Jérémie*, XXII.

sance, etc. » (1). Et encore : « Le sacrifice agréable à Dieu est un esprit repentant, etc. » (2). Ces passages lyriques et enthousiastes, dans le sens élevé du mot, honorent la poésie biblique. Ce sont des perles ; mais elles ont la rareté des perles et contrastent avec le cruel et étroit esprit du livre sacré.

Les œuvres bibliques, que l'on peut appeler philosophiques, les *Proverbes*, l'*Ecclésiastique*, l'*Ecclésiaste* ont un fond bien médiocre. Ce ne sont guère que des lieux-communs de morale; mais le style en est très figuré et, à ce titre, elles nous intéressent. Les *Proverbes* sont pleins de métaphores.

« C'est la vie du corps, un cœur doux ; — mais la passion est la carie des os. » (3). — « Une gouttière continuelle en la grosse pluie, — telle est la femme acariâtre ; — la vouloir arrêter, c'est prétendre arrêter le vent — ou retenir l'huile en sa droite. » (4). — « Un homme pauvre opprimant le nécessiteux, — c'est une pluie véhémente par laquelle le pain fait défaut. » (5).

L'*Ecclésiastique* est de même style et de portée aussi courte :

« Comme un vêtement, toute chair vieillit — et la loi éternelle, c'est « Il faut mourir ». — De même que les feuilles verdoyantes en un arbre épais, — dont les unes tombent et les autres naissent, — ainsi la génération de la chair et du sang ; — les uns meurent pendant que les autres sont engendrés. » (6).

Figure à part, ce n'est là que la constatation d'un fait si évident qu'il en est banal. Or, la plupart de ces apparences de pensées n'ont pas plus de valeur. Comme les Arabes, les Juifs croient volontiers qu'une image est une pensée. Mais nombre de ces images sont justes, pittoresques : « Les entrailles du fou sont comme un vase brisé, incapables de retenir aucun

(1) *Psaume* XLIX.
(2) *Psaume* L.
(3) *Proverbes*, XIV (Traduction Ledrain).
(4) *Ibid.*, XXVII.
(5) *Ibid.*
(6) *Ecclésiastique*, XIV (Traduction Ledrain).

savoir. » (1). Ou bien encore : « La vraie tristesse et la douleur, — c'est la femme jalouse d'une autre femme ; — avec le fouet de sa langue, elle hantera le monde. » (2).

Le plus philosophique de ces recueils moraux, c'est l'*Ecclésiaste* et ce n'est qu'une litanie de dictons pessimistes, formulés par un blasé dépourvu de toute élévation morale :

« Néant des néants, dit Qohéleth, le tout est néant... Une génération s'en va et une autre vient ; mais la terre reste toujours la même. Le soleil se lève et le soleil se couche et au lieu où il se lève il s'essouffle à revenir. » (3). — « Aussi ai-je connu que rien n'est meilleur à l'homme que de s'éjouir et de goûter le plaisir pendant sa vie. » (4).

La seule pensée digne d'être appelée philosophique, que l'on trouve dans l'*Ecclésiaste*, est celle où l'auteur de l'opuscule se demande si vraiment il existe une différence essentielle entre l'homme et l'animal :

« Je me suis dit à moi-même, à l'endroit des Bené-Adam, qu'Elohim ne les a point distingués, mais les a montrés semblables aux bêtes. Car le sort des fils de l'homme et celui des animaux, c'est tout un. Même fin les attend ; à tous est donné le même souffle. Un avantage sur la bête, l'homme n'en a pas ; car le tout est néant. Tout s'achemine vers un même lieu ; tout est sorti de la poussière et à la poussière tout retourne. — Du souffle des fils de l'homme, qui sait s'il s'élève vers le ciel ; et du souffle des bêtes, s'il descend vers la terre ? » (5).

La pensée est hardie et on serait surpris de la trouver dans un livre sacré, si l'on ne se souvenait que le souci de la vie future a fort peu préoccupé les anciens Juifs : c'est sur la terre et non au-dessous ou dans le ciel, qu'ils plaçaient d'ordinaire la sanction des actes bons ou mauvais.

(1) *Ecclésiastique*, XXI (Traduction Ledrain).
(2) *Ibid.*, XXVI.
(3) *Ecclésiaste*, I (Traduction Ledrain).
(4) *Ibid.*, III.
(5) *Ecclésiaste*, III (trad. Ledrain).

## IV. — *Le Cantique des Cantiques.*

Nous ne connaissons de l'ancienne Judée que des œuvres religieuses ou réputées telles. Mais jamais un peuple, si dévot fût-il, ne s'est strictement réduit au régime diététique absolu de la littérature religieuse. La Bible même mêle assez largement le sacré au profane et il est fort probable, qu'à côté de la poésie religieuse florissait en Judée une poésie laïque, que l'on n'a pas daigné recueillir. Nous savons que des musiciens et des chanteurs étaient appelés pour embellir les fêtes des particuliers et il est peu probable qu'ils y chantassent seulement des hymnes pieux.

Le *Cantique des cantiques*, conservé parce qu'il a eu la chance peu méritée de passer pour religieux, fortifie beaucoup notre hypothèse. C'est un chant purement érotique, mais avec un grand luxe d'images, pas toujours justes, et des élans de sensualité débridée ; à s'en rapporter à lui, il semble que l'amour, chez les anciens Juifs, fît un très grand compte de la chair et fort peu de l'esprit :

« C'est un jardin clos — que ma sœur, ma fiancée ; — une source close, — une fontaine scellée. — .....Que mon ami vienne en son jardin — et mange de ses fruits délicieux. » — « Mon aimé est blanc et vermeil... Sa tête, c'est de l'or pur. — Ses cheveux flottants sont noirs comme le corbeau ; — ses yeux ressemblent à des colombes (!!) — Sur des ruisseaux d'eaux courantes... Ses joues sont un petit parc de baume — avec des hauteurs d'onguent. »

Voilà pour l'amant. En choisissant les passages, on peut citer la description de l'amante :

« La rondeur de tes reins — ressemble aux colliers, — œuvre des mains d'artistes..... Elles sont pareilles, tes deux mamelles — aux deux faons jumeaux de la gazelle ; — ton col est comme la tour d'ivoire... Ta tête, sur toi, est comme le Karmel — et ta chevelure ténue comme la pourpre, — un roi est enchaîné à ses boucles. » — « Je suis à mon ami — et sur moi est son désir. » (1).

(1) *Cantique des cantiques*, IV, V, VII (Traduction Ledrain).

Certaines comparaisons du *Cantique* sont si hasardées, qu'elles doivent exprimer non point l'analogie des objets mais celle de l'impression perçue ; par exemple, quand on identifie la chevelure de la Sulamite avec un troupeau de chèvres et ses dents avec une bande de brebis. D'un bout à l'autre de ce chant, d'ailleurs fort gracieux, il n'est question que de la beauté physique et plastique ; les qualités du cœur et de l'esprit n'entrent évidemment pas en ligne de compte. Il s'agit d'une passion absolument sensuelle, mais néanmoins très tyrannique :

« L'amour est puissant comme la mort. — et, âpre comme le *chéol*, la passion. — Ses flammes sont comme celles d'un feu violent. — Des torrents d'eau ne pourraient éteindre l'amour — et des rivières même ne l'éteindraient pas. » (1).

Cette manière, très primitive, de concevoir l'amour est en parfait accord avec le reste de la Bible. Elle nous renseigne sur l'état psychique de l'ancienne Judée et nous devons être reconnaissants aux casuistes, qui ont bien voulu voir dans le *Cantique des cantiques* une poésie religieuse, sans doute en lui donnant un sens allégorique. Un Anglais a bien voulu m'expliquer jadis, que la Sulamite était simplement une allégorie prophétique désignant l'Eglise anglicane. Ainsi-soit-il.

## V. — *La Littérature assyrienne.*

Pour terminer notre enquête au sujet de la littérature sémitique, il me faut mentionner les royaumes chaldéo-assyriens ; mais je ne m'y arrêterai guère. Les quelques inscriptions, jusqu'ici déchiffrées que bien que mal, fournissent d'utiles renseignements à l'histoire, à la mythologie, même à la sociologie. Mais la partie à peu près littéraire de ces documents patiemment ressuscités ne se compose que de quelques hymnes, incantations, légendes mythologiques, cosmogoniques, litanies

(1) *Cantique des cantiques*, VIII (Traduction Ledrain).

pieuses, pièces souvent incomplètes et très insuffisantes pour donner une idée précise de la littérature chaldéo-assyrienne. Les hymnes, prières, litanies, etc., ne se composent que de formules dévotes et consacrées, sans aucune valeur littéraire. Les légendes mythologiques révèlent un fonds commun où ont aussi puisé les Juifs, puisqu'on y a trouvé un récit du déluge, analogue à celui de la Genèse (1). La descente aux Enfers d'Istar, la Vénus assyrienne, a un peu plus de couleur poétique. Elle a pu inspirer indirectement Homère, d'abord, puis Virgile, puis Dante, qui ont accommodé ce vieux sujet au goût et aux idées de leur temps :

« Istar... dirigea son esprit vers la maison de l'éternité, ...vers la maison où l'on entre, mais dont on ne sort pas..... C'est l'endroit de ceux qui sont affamés de poussière et qui mangent de la boue..... « Gardien de céans, ouvre ta porte ! — Ouvre ta porte pour que j'entre. — Si tu n'ouvres pas ta porte, .....je la forcerai, je briserai les verrous; — je démolirai le seuil, .....je ferai échapper les morts sous forme de loups-garous vivants — et au nombre des vivants s'associeront les morts ranimés. » — Effrayée, la souveraine des enfers, Allat, sœur d'Istar, cède à ces menaces. — « Va, gardien, ouvre-lui ta porte, — et mets-la nue, comme le veulent les antiques usages ! » — Il la fit entrer dans la première porte, la toucha et lui enleva la grande tiare de sa tête. — « Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu la grande tiare de ma tête ? » — « Entre, déesse ; car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. » — Il la fit entrer dans la troisième porte, la toucha, lui enleva les opales de son cou, etc. » — Et ainsi de suite, à chaque vêtement ou parure enlevés, même question d'Istar, même réponse du gardien des Enfers. — « Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu le jupon qui couvre ma pudeur ? » — « Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. » — ...Après cela, Istar, la déesse, fut enfermée dans le sanctuaire éternel. — Le taureau n'allait plus vers la vache et l'âne ne voulait plus de l'ânesse ; — l'épouse ne voulait plus de l'époux, — le guerrier résistait aux ordres de son maître — et l'épouse résistait dans les bras de son mari, etc. »

En fin de compte, la génération cessa d'accomplir sur la terre

(1) *Onzième tablette de l'épopée d'Istubar*, traduite par J. Oppert, *in Histoire d'Israël*, par Ledrain, vol. I, p. 424.

son incessant travail de rénovation. La déesse Allat dut céder, relâcher son amoureuse sœur, en la faisant revêtir et orner avec le même cérémonial observé, lors de son dépouillement (1).

Cette légende d'Istar est la perle du pauvre écrin littéraire de l'Assyrie, du moins des fragments parvenus jusqu'à nous. Quoique sans art, incohérent, embarrassé d'inutiles surcharges, ce morceau révèle cependant une certaine force d'imagination et aussi une vive préoccupation des choses relatives à la génération. Ce sont là des caractéristiques communes à tout l'ancien monde sémitique ; elles dénotent une imagination colorée et courte, en même temps une grande sensualité : qualités souvent connexes.

### VI. — *La valeur des Littératures sémitiques.*

Nous pouvons maintenant apprécier d'une manière générale la valeur des littératures sémitiques. Ces littératures sont particulièrement sensitives, ont beaucoup de couleur et peu de pensées. Elles sont l'œuvre de races, chez qui la raison cède le pas à la sensation, dont la tête est pleine de féeries et assez rebelle au raisonnement. A ce coloris souvent trop violent il faut joindre une grande énergie de la volonté, qui se traduit par un style ramassé, concis. Le côté moral, sentimental est médiocrement développé ; l'amour est purement sensuel ; l'orgueil de race. extrêmement développé, pousse à un patriotisme étroit, à un mépris farouche non seulement pour les étrangers en général, mais même pour des congénères ayant des dieux differents.

En effet la portée intellectuelle est si médiocre, que l'on ne peut se détacher des conceptions mythiques, si peu raisonnables qu'elles soient. On croit aveuglément, sans examen et avec passion. La théocratie n'a presque pas besoin d'invoquer

(1) J. Oppert, *loc. cit.*, II, 464.

le secours du bras séculier contre une raison qui jamais ne proteste. Au contraire, les écrivains s'échauffent de bonne foi pour des conceptions mythologiques très grossières; volontairement et sans résistance, ils réduisent leur esprit en esclavage.

Cet asservissement mental, doublant l'asservissement politique, a fini par ôter toute valeur à la littérature arabe. La littérature juive, elle, a conservé une certaine vigueur, en s'efforçant par la bouche des prophètes d'associer quelque progrès moral à la religion pure, en glorifiant les œuvres aux dépens des rites et cérémonies. Quant au souci purement intellectuel, à l'introduction de pensées élevées et libres au milieu des images et des élans passionnés; c'est là un luxe intellectuel, que les littératures sémitiques n'ont pas connu.

---

# CHAPITRE XII

## La Littérature lyrique dans l'Inde

—

SOMMAIRE

I. *L'esthétique littéraire des aborigènes.* — Diversité des races dites aborigènes. — Les Khasias, leurs mégalithes et leur sifflet. — Les ballets mimiques des Nagas et des Kands. — Les danses agricoles. — Les ballets d'amour. — L'institution de la danse chez les Santals.

II. *La danse et la musique chez les Indous.* — Danseurs et danseuses chez les Aryas védiques. — Les bayadères. — La musique religieuse. — Les grands ballets religieux. — Les origines de la littérature religieuse. — Le Sanscrit et le Prâcrit.

III. *La poésie du Rig-Véda.* — Son caractère clérical. — Ses formules conventionnelles. — Son animisme. — Monotonie des comparaisons. — Le mythe de l'aurore. — Le chant du joueur. — L'hymne à la mort. — Dialogues scéniques. — Hymnes cosmogoniques et panthéistiques.

IV. *La poésie des Védas brahmaniques.* — Confiscation de la littérature par les brahmanes. — L'hymne paternel. — Panthéisme littéraire. — Poésie descriptive. — Poésie bouddhique.

V. *La poésie érotique et morale.* — Pensées érotiques. — Amour et mysogynie. — Pessimisme. — Pensées ascétiques.

VI. *L'évolution du lyrisme dans l'Inde.* — Des danses chorales à la poésie cléricale.

### I. — *L'esthétique littéraire des aborigènes.*

Dans le dernier chapitre, nous avons achevé d'étudier la littérature sémitique, dans la mesure limitée que comporte ce livre ; il nous reste maintenant à poursuivre notre enquête chez les races aryennes, c'est-à-dire chez les races, qui, actuellement du moins, tiennent la première place dans la hiérarchie des types humains. Ces races sont aussi les plus jeunes en civilisation, puisque les royaumes de l'Inde aryenne se sont fondés postérieurement à ceux de l'Assyrie et de la Babylonie, qui, eux-mêmes avaient été précédés de beaucoup

par l'Egypte. Le premier grand essor civilisateur aurait donc été l'œuvre de la très ancienne race berbère ; le second appartiendrait aux Sémites ; le dernier, aux Aryens immigrés dans l'Inde, d'une part ; dans l'Europe, de l'autre.

Mais, à quelque genre d'investigation que l'on veuille soumettre les conquérants de l'Inde, les Aryas primitifs, on est forcément conduit à étudier d'abord les aborigènes de l'Inde, c'est-à-dire les tribus tamiles, mongoles, aryennes, plus ou moins croisées ensemble, qui, jusqu'à nos jours, sont restées à l'état sauvage ou très barbare encore dans divers districts de l'Hindostan. En effet, chez ces résidus humains de l'Inde la plus primitive, on a quelque chance de rencontrer d'instructives survivances. — Leur esthétique littéraire est restée des plus archaïques ; nous allons en faire un examen rapide.

Voici d'abord les Kasias, aujourd'hui encore constructeurs de monuments mégalithiques. On sait que le sifflet est le seul instrument musical de l'âge de la pierre, que retrouve l'archéologie préhistorique. Or, les Kasias sont de grands siffleurs : peut-être même ont-ils encore un langage sifflé, tout en étant articulé, comme celui des Guanches canariens (1).

Chez la plupart des aborigènes de l'Inde, l'esthétique littéraire ne sépare pas encore le chant parlé de la danse et de la mimique ; on en est toujours à l'opéra-ballet des primitifs, aux spectacles chorégraphiques ayant un caractère collectif. Ces danses chorales sont de deux sortes : les unes sont guerrières ou cynégétiques ; les autres amoureuses.

Les Nagas dansent en troupes et simulent un combat ou une chasse. Seule, la population virile prend part à cette représentation. Les danseurs s'avancent en ligne, en se couvrant de leurs boucliers. Ils feignent de lancer des javelots, puis de trancher la tête à l'ennemi vaincu. Cette tête postiche est représentée par une touffe d'herbes. La cérémonie se ter-

(1) Lajard, *Bull. Soc. d'Anthropologie*, 1891. — Dalton, *Etmology of Bengal*, 58.

mine par un chant triomphal et une danse générale, à laquelle prennent part les femmes. — Chez les Nagas de l'Ouest, les femmes ont leur danse à elles, qui est très gaie et très animée (1).

Les Kands ont aussi une danse de guerre, à laquelle ils se livrent, armés jusqu'aux dents et parés de plumes et de vêtements rouges. Une autre de leurs danses est une danse de chasse où l'on simule les divers incidents de la chasse aux buffles (2). — Mais la phase guerrière semble être en déclin chez les aborigènes de l'Inde, et il en est sans doute de même du goût de la chasse ; car presque tous ces indigènes sont agriculteurs et pasteurs. Certains même, par exemple les Oraons, ont imaginé des danses agricoles, notamment celle du *Karma*, qui fête le moment de la plantation du riz. Jeunes filles et jeunes garçons dansent alors ensemble autour d'un jeune tronc de *Karma* coupé dans la forêt et décoré de guirlandes et d'étoffes (Dalton, *loc. cit.*, 259). Le concours des deux sexes dans les danses est, d'ordinaire, un signe de civilisation relative. Il n'est pas rare chez ces aborigènes, surtout dans les danses d'amour.

Chez les Miris, les jeunes filles exécutent des danses très lascives (3). Chez les Kands, les jeunes filles et les jeunes garçons dansent en même temps, les premières serrées les unes contre les autres et formant un demi cercle ; en dansant elles chantent en chœur et les garçons leur donnent la réplique. Quand la danse et le chant ont produit une suffisante excitation, les rangs se rompent, les deux sexes se mêlent et les filles lutinent les jeunes gens en les pinçant légèrement, en les frappant de la main (4).

Les Hayas, les Hos, les Santhals forment de grandes ron-

(1) Dalton, *loc. cit.*, 29.
(2) *Ibid.*, 300.
(3) *Ibid.*, 29.
(4) *Ibid.*, 200.

des où les sexes sont mélangés ; ils dansent lentement, bien en mesure, en chantant un air mélancolique. Leurs danses sont souvent funéraires (1) ; mais, chez les Hos, elles servent à solenniser sept grandes fêtes annuelles auxquelles tout le monde prend part (2). — Chez les Jouangs, les femmes, sans autre vêtement que quelques touffes de feuillage attachées à la ceinture en avant et en arrière, dansent autour des hommes en chantant. Le bon arrangement de ces touffes, conformément à la décence requise dans le pays, est, pour les femmes Jouangs, un très grand souci. Les hommes, entourés par ces femmes si peu vêtues, chantent et dansent comme elles (3).

Les Kharouars exécutent de grands festivals chorégraphiques ; mais, hommes et femmes dansent séparément, en groupes. Les femmes cachent leurs têtes sous leurs vêtements et un grand voile d'un tissu léger recouvre tout leur groupe (4). Les femmes des Boyars dansent en face des hommes, mais les yeux baissés et les mains jointes (5). Coutume analogue chez les Bhuiyas où les femmes dansent vis-à-vis des hommes, les touchant presque, mais le corps penché en avant et la tête couverte. Les tribus des Bhuiyas ont des fêtes spéciales, destinées à favoriser le fleuretage entre jeunes gens appartenant à des villages voisins. Filles et garçons sont, dans ces occasions, abandonnés à eux-mêmes ; les filles préparent le repas commun, acceptent les présents des hommes. La fête dure toute une nuit, pendant laquelle on danse et l'on chante des stances alternées : « Nous vous apportons, dit le chœur masculin, une fleur de *Kachan*. — Voulez-vous nous écouter ? Nous chantons pour vous ». — A quoi le chœur des jeunes filles répond : « Il nous faut préparer le dîner, cher ; — Il n'est pas question de chant, etc., etc. » (6).

(1) Dalton, *loc. cit.*, 106.
(2) *Ibid.*, 197-199.
(3) *Ibid.*, 155.
(4) *Ibid.*, 130.
(5) *Ibid.*, 135.
(6) *Ibid.*, 143.

Chez les Santhals, la danse est une institution ; chaque village a sa « place à danser », où, après le repas, les jeunes gens appellent les filles en jouant de la flûte et du tambour. Des guirlandes de fleurs, des plumes de paon parent les danseurs ; les filles sont couvertes de fleurs, de bijoux, de bracelets. Tous forment des bandes où les sexes se mélangent dans un ordre alterné, une fille entre deux garçons, mais les uns derrière les autres, et si pressés que les poitrines féminines touchent presque le dos des danseurs. Le groupe, ainsi disposé, se meut circulairement, en observant exactement la mesure, avec un ensemble parfait, comme si tous les corps n'en faisaient qu'un. Au centre, les musiciens dansent aussi en jouant et chantant ; les danseurs leur donnent la réplique (1).

Dans les tribus des Boyars, qui appartiennent au groupe des Gonds, la danse représente une demande en mariage adressée par les jeunes filles aux hommes. Ceux-ci se tiennent bien droits en chantant avec accompagnement de tambours. Les filles s'avancent vers eux, leur font une profonde révérence et chantent : « Personne ne mêle son chant au mien. Qui veut m'épouser ? » — « Le tigre saisit l'Asur et le mange. Qui veut m'épouser ? » — Allons. Père et mère ! Qui veut m'épouser ? etc. (2) ». — Toutes ces peuplades ont des instruments de musique très primitifs : des tambours, des tambourins, des *gongs*, des flûtes en bambous, et les airs qu'ils chantent sont souvent en mineur. — En résumé, l'esthétique de ces aborigènes en est restée à la phase première, celle du clan sauvage, que nous avons trouvée un peu partout : Danse, chant, musique, mimique ne se sont pas encore dissociées et servent à des représentations, à des divertissements qui intéressent la petite communauté tout entière, quand ils ne sont pas destinés seulement à favoriser l'union des sexes.

(1) Dalton, *loc. cit.*, 214-215.
(2) Dalton, *loc. cit.*, 284.

Cette phase, si primitive, de l'esthétique littéraire, nous ne la pouvons rencontrer chez les Aryas védiques, qui, à l'époque où les hymnes du Rig-Véda nous permettent de les étudier, étaient beaucoup plus avancés en civilisation, vivaient sous le régime de la petite monarchie, avaient une religion déjà complexe, une liturgie, à laquelle ils attachaient une importance extrême, des prêtres, qui sans doute n'étaient pas encore des Brahmanes, mais allaient le devenir. C'est à ces pieux personnages, que nous devons la conservation des hymnes védiques ; malheureusement ils ne se sont pas préoccupés de nous conserver autre chose et ces odes religieuses ne nous renseignent guère sur les origines.

## II. — *La danse et la musique chez les Indous.*

Il serait bien intéressant de savoir comment les antiques Aryas, ceux qui, treize ou quatorze siècles avant Jésus-Christ, ont composé les hymnes réunis dans le Rig-Véda, entendaient la musique et la danse ; il serait plus intéressant encore de savoir s'ils pratiquaient le ballet mimique habituellement en usage dans les clans primitifs. Sur ces sujets, il n'y a, dans les hymnes védiques, aucun renseignement précis. Peut-être les Aryas védiques, organisés déjà en tribus monarchiques, avaient-ils renoncé aux spectacles profanes et collectifs. Les cérémonies religieuses semblent avoir tenu une très grande place dans leur vie sociale et ces cérémonies peuvent avoir remplacé les festivals des clans tout à fait primitifs.

Tout ce que nous apprennent les hymnes, c'est qu'il y avait chez les Aryas, des danseurs richement ornés et des danseuses parées surtout de leurs charmes : « O Marouts, dit un hymne, qui vous balancez dans l'air, comme les danseurs, la poitrine couverte d'or, etc. (1) ». Un autre hymne dit de l'aurore : « Comme la danseuse, l'aurore révèle toutes ses for-

(1) *Rig-Véda* (trad. Langlois), sect. VI, lect. I, hymne IX.

mes (1) ». A prendre le texte au pied de la lettre, les danseuses auraient, chez les Aryas, été complètement nues; il faut sans doute entendre qu'elles étaient légèrement vêtues.

Les bayadères actuelles sont probablement les descendantes de ces danseuses d'autrefois, et, dans l'Inde, où tout se conserve, la danse de ces bayadères nous peut donner quelque idée de celles des danseuses védiques. Aujourd'hui, chaque pagode a sa troupe de bayadères et de musiciens. Ces danseuses sacrées sont même les seules femmes libres de l'Inde, les seules à qui il soit permis de danser et d'être aimables avec les hommes. Relativement instruites et toujours élégantes, elles sont un élément d'attraction dans les fêtes religieuses, extrêmement fréquentes, et dont certaines, celles des grandes pagodes, attirent parfois les fidèles par centaines de mille (2). La danse des bayadères est dans le mode archaïque, car elle consiste en une mimique très étudiée, mais elle s'éloigne de la coutume primitive, en ce qu'elle est exécutée par une seule danseuse, que l'orchestre des musiciens accompagne. Hors des pagodes, la danse des bayadères, toujours mimique, représente ordinairement une scène amoureuse. Parfois aussi plusieurs bayadères se réunissent pour exécuter sur place divers jeux, prendre diverses attitudes (3).

Les danseuses associent souvent le chant à la danse ; mais le plus souvent les chants sont exécutés par les musiciens, la danseuse ne se chargeant que des gestes. Très souvent on loue des bayadères pour rehausser l'éclat des fêtes de famille, particulièrement des mariages. Leurs gains vont en partie dans la bourse des musiciens ; mais, pour la plus grosse part, dans celle de la pagode, c'est-à-dire des Brahmes. C'est de leurs amants, que vient aux bayadères le plus clair de leurs profits personnels. Les riches Indous entretiennent

(1) *Rig-Véda*, sect. I, lect. VI, h. X, 12.
(2) Lemairesse, *Chants populaires du sud de l'Inde*, I, 135.
(3) *Ibid.*, 134, 135.

souvent une bayadère, non seulement parce que cela leur fait honneur, mais parce que c'est une action réputée méritoire au point de vue religieux. Les Brahmes disent et même chantent que « le commerce intime avec une bayadère est un acte vertueux, qui efface les péchés (1) ».

Dans les fêtes des pagodes, les bayadères chantent des hymnes, qui célèbrent les dieux ou en racontent les aventures mythiques. Ces chants sont coupés par des refrains revenant à intervalles réguliers et il en est, probablement les plus anciens, qui consistent simplement en une cadence indéfiniment répétée (2) ; ce sont des romances sans paroles.

Dans le Rig-Véda, un grand nombre d'hymnes nous apprennent que les poésies de ce recueil étaient chantées, et elles pouvaient l'être, au moins en partie, par les femmes, qui, moins asservies alors qu'elles ne le devinrent plus tard, participaient aux sacrifices et cérémonies du culte chez les Aryas védiques.

Les airs, aujourd'hui chantés dans les pagodes, sont très monotones et la musique instrumentale, qui les accompagne, est déplaisante pour les oreilles européennes. Celle des chantres védiques semble avoir été extrêmement primitive, puisque les hymnes ne mentionnent qu'un seul instrument, le *carcari*, tam-tam rudimentaire, consistant en une membrane tendue sur un vase (3). Les hymnes védiques se chantaient sur divers tons et mètres, que le texte appelle la *gayâtri* et le *trichtoubh*, sans plus d'explications (4). Aujourd'hui les accompagnateurs sacrés se servent de basse et de contre-basse (5).

Les grandes fêtes religieuses des Hindous ont conservé le caractère des festivals mimiques, que nous avons trouvés chez les primitifs. Ce sont des processions, où, au moyen de travestissements et de mannequins, on représente des scènes

(1) Lemairesse, *loc. cit.*, I, 132.

(2) Lemairesse, *loc. cit.*, I, 134.

(3) *Rig-Véda*, sect. II, lect. VIII, h. VII.

(4) *Ibid.*

(5) Lemairesse, *loc. cit.*, I, 131.

mythologiques : Rama combattant avec les singes, Krichna entouré de laitières, la prise de Lanka par Rama, etc. Outre ces représentations particulièrement mythiques, on célèbre une fête du labour, une fête des militaires, une fête des morts. Ces fêtes, d'un caractère si archaïque, devaient, sans doute, avoir leurs analogues chez les Aryas védiques ; mais le texte, toujours si vague, des hymnes est muet à ce sujet.

Le recueil du Rig-Véda, pour lequel, pendant un certain nombre d'années, il a été de mode de professer une admiration de commande, est pauvre en renseignements précis, très riche au contraire en formules creuses, en épithètes et en images stéréotypées. C'est de la poésie cléricale ou cléricalisée. Les hymnes ont été assez tardivement recueillis par les Brahmanes, qui les ont arrangés à leur guise et y ont introduit tout ce qui pouvait propager et consolider leurs idées religieuses. Cette ancienne littérature, extrêmement vénérée, a été confisquée par les Brahmanes, qui en ont même emprunté les vers pour les utiliser dans d'autres recueils de leur façon : le *Sâma*, le *Yadjour*, l'*Atharva*, auxquels ils ont donné le nom général de *Véda*. Puis, sur ce Véda, ainsi amplifié, ils ont greffé des volumes de gloses, d'annotations, de commentaires, etc. Enfin, ils ont opposé à la langue vulgaire, au *Prâkrit* ou « langage naturel », le *Sanscrit*, idiome savant, langue sacrée, langue sonore, où chaque mot est une image, où l'euphonie est minutieusement réglée. Le Sanscrit, une fois travaillé, poli, châtié par les poètes sacrés, s'est appelé *surabâni*, « langage des dieux ».

De tout ce perfectionnemennt dans un but déterminé et pour les usages d'une caste sacerdotale, il est résulté que la littérature religieuse des Hindous est devenue artificielle et que, dans le *Rig-Véda*, revu, remanié, corrigé et augmenté, tel que nous le possédons, nous ne pouvons plus guère retrouver le reflet moral et intellectuel des antiques populations au sein desquelles ont été composés la plupart de ces chants, avant la conquête de l'Inde par les Aryas ; mais force nous est

bien d'accepter le poème, tel qu'il est, avec ses malheureuses améliorations.

### III. — *La poésie du Rig-Véda.*

La poésie védique est, avant tout, cléricale. Tous les hymnes du *Rig* ont été composés ou remaniés par les prêtres, soit védiques, soit même brahmaniques. On y exalte la poésie du prêtre ; elle est la seule prière profitable ; elle ressemble à « la mamelle d'une vache bien nourrie ». La parole sacrée est un don divin ; elle vient parfois « comme une femme à son mari ». Le sacerdoce védique étant héréditaire, il existe des familles de prêtres et par suite de poètes sacrés. Le *Rig-Véda* est même l'œuvre de plusieurs centaines de ces poètes, dont un bon nombre sont nommés dans le texte. Les hymnes védiques n'ont nullement le caractère spontané, l'incorrection, la diversité des poésies populaires. Beaucoup d'entre eux se ressemblent, quand ils ne se répètent pas. Le style, tout de convention, est descriptif et vague, relevé pourtant d'un certain nombre d'expressions et comparaisons pittoresques, mais insuffisamment variées. Les dieux védiques sont simplement les forces et phénomènes de la nature personnifiés par l'imagination des Aryas : le feu, le soleil, le ciel, l'aurore, le vent, les nuages, etc., et on s'adresse à ces dieux comme à des personnages humains, capables de faire la pluie et le beau temps, de donner à leurs adorateurs la fortune, la victoire, une postérité. A Indra, dieu solaire, à Agni, dieu du feu, etc., on offre le *soma* sacré et on les invite à s'en remplir le ventre, à s'en enivrer. Mais la grande affaire est d'obtenir de la pluie. Les nuages sont grossièrement comparés à des vaches, dont il faut ouvrir les mamelles. On glorifie Indra, qui délivre les vaches-nuées méchamment enfermées dans une caverne par l'odieux Vritra.

Le soleil, l'aurore, les vents, etc., sont conçus comme des personnages anthropomorphiques traversant le firmament sur

des chars. Ces imaginations simplistes donnent lieu à des comparaisons colorées mais grossières. Les étoiles disparaissent devant le soleil « comme des voleurs » (1). Indra visite les hommes « comme le taureau, qui s'approche amoureusement de sa compagne » (2). Le tonnerre mugit « comme la vache ». La foudre suit les Marouts, les vents, « comme le veau sa mère » (3). Ces Marouts, montés sur des chars aux roues d'or, amoncèlent les nuages en montagnes (3) ; ils enseignent à la vache-nuée à pleuvoir et au milieu des mugissements de la foudre, ils savent traire cette intarissable nourrice. Leurs chars, attelés de daims rougeâtres, renversent les forêts « comme le font les éléphants sauvages » (4). Agni (le feu) s'attache au bois « comme la génisse à la mamelle de sa mère » ; il est « le jumeau du passé et celui de l'avenir » (5). « Comme un taureau au milieu du troupeau », ce dieu brillant règne sur le bûcher, qu'il « mord de ses dents de flamme » (6). Les offrandes vont à Agni « comme les sept fleuves à l'Océan » (7). La pensée du poète védique vole vers le dieu Indra « comme l'oiseau vers son nid » (8) ; il va vers le dieu, « comme l'épervier à son nid » (9). Agni dévore les aliments secs, « comme les bestiaux broutent » (10).

Par un procédé en usage chez beaucoup de populations primitives, surtout dans les régions tropicales, les Aryas se procuraient du feu, le feu d'Agni, alimenté dans les sacrifices avec du beurre fondu, en faisant glisser rapidement la pointe d'un bâton dans la rainure d'un autre. De là des métaphores

(1) *Rig-Véda*, sect. IV, lect. I, h. XIV.
(2) *Ibid.*, lect. I, sect. I, h. VII.
(3) Sect. I, lect. III, h. VI.
(4) Sect. I, lect. V, h. III.
(5) *Ibid.*, h. V.
(6) Sect. I, lect. IV, h. XII.
(7) Sect. I, lect. V, h. X.
(8) Sect. I, lect. II, h. VI.
(9) Sect. I, lect. III, h. I.
(10) Sect. IV, lect. I, h. XV.

sans cesse répétées : Agni (le feu) est l'enfant de la force ; il a deux mères ; dix ouvriers (les doigts) délivrent ces deux mères, etc. (1).

Le dieu Indra, comme la mer, reçoit dans son sein les vastes torrents du ciel ; il aiguise ses traits « comme le taureau ses cornes » (2). Indra étend, « comme deux vastes boucliers », le ciel et la terre (3). Le soleil est traîné par sept coursiers et il produit le jour en étendant sur la terre une toile radieuse (4). Indra est toujours en lutte avec le magicien Vritra, qui a capturé les vaches-nuées ; le dieu frappe le nuage endormi, comme attentif ; il perce l'ennemi de sa foudre, alors la mamelle des vaches s'ouvre et la bienfaisante pluie tombe (5).

Le bruit du vent, c'est la voix des Marouts, rugissant comme des lions (6) ou bien simplement le claquement de leur fouet (7). Ces Marouts secouent le nuage, comme on secoue un arbre (8) ; à leur vue, la terre s'agite « comme un navire chargé s'abîmant dans les flots » (9).

Pour quiconque n'a pas l'esprit égaré par ce qu'on peut appeler le *morbus linguisticus* compliqué de *morbus religiosus*, tout cet animisme enfantin est le contraire du sublime ; il est difficile d'expliquer plus grossièrement les phénomènes naturels. Il est donc possible que ces imaginations si simples soient sorties du cerveau des Aryas tout à fait primitifs et que les prêtres védiques d'abord, les Brahmanes, recenseurs des hymnes ensuite, se soient seulement efforcés de leur donner une tournure littéraire.

Pour les profanes, la lecture de ces hymnes, dont la couleur

(1) *Rig-Véda*, sect. II. lect. II, h. VIII.
(2) *Rig-Véda*, sect. I, lect. IV, h. IX.
(3) Sect. V, lect. VIII, h. II.
(4) Sect. III, lect. V, h. IX.
(5) Sect. II, lect. VI, h. III.
(6) Sect. III, lect. I, h. XX.
(7) Sect. I, lect. III, h. V.
(8) Sect. IV, lect. III, h. VIII.
(9) Sect. IV, lect. III, h. XIII.

est si uniforme, dont le fond est si parfaitement dénué d'intérêt, inspire vite un profond ennui. Certaines pièces pourtant tranchent sur la monotonie des autres ; les unes traitent de sujets profanes et ont été englobées à tort dans le recueil ; d'autres, d'origine relativement récente, sont des interpolations brahmaniques. Quelques-unes sont dialoguées et ont pu servir jadis à certains festivals ou à certaines cérémonies de clans.

Un hymne fait une peinture animée de la joie des grenouilles, lors des premières ondées d'automne. Elles coassent, dit le texte, comme des vaches et des veaux ; elles se visitent les unes les autres en sautillant, tout humides de pluie. La grenouille jaune s'en va converser avec la verte, qui lui répond, etc. (1).

Le mythe de l'Aurore est le plus aimable de tous les mythes védiques. L'Aurore, c'est une belle jeune femme, précédant le Soleil, son époux ou son amant, qui la colore de ses feux (2). Elle ressemble à une jeune fille, que sa mère vient de laver (3). Immortelle et toujours jeune, elle assiste au défilé des générations humaines : « Ils sont morts, les humains qui voyaient l'éclat de l'antique Aurore ; nous aurons leur sort, nous qui voyons celle d'aujourd'hui ; ils mourront aussi, ceux qui verront les Aurores futures » (4). La conception est gracieuse, mais il est probable qu'elle est bien tardivement devenue religieuse.

L'hymne aux dés, composé par un joueur impénitent, n'a rien du tout de religieux ; mais il a quelque valeur poétique :

« Les dés sont, comme le conducteur de l'éléphant, armés d'un croc avec lequel ils le pressent. Ils brûlent le joueur de désirs et de regrets...... ; pour séduire les jeunes gens, ils se couvrent de miel. »

(1) *Rig-Véda*, sect. V, lect. VII. h. III.
(2) Sect. I, lect. VIII, h. III.
(3) Sect. II, lect. I, h. II.
(4) Sect. I, lect. VIII, h. I.

— « Roulés par terre, secoués dans l'air, ils sont privés de bras et commandent à celui qui en a, etc. » (1).

Très réaliste et très profane, cette petite pièce n'a guère de rapport avec la mythologie védique.

L'hymne à la mort a aussi un accent très humain ; ce peut être un chant funèbre composé dans les premiers temps de la société védique :

« Levez-vous ; entourez celui que le temps a frappé et, suivant votre âge, faites des efforts pour le soutenir..... » — « Laissez approcher avec leur beurre onctueux ces femmes vertueuses, qui ont encore leur époux. Exemptes de larmes et de maux, couvertes de parures, qu'elles se tiennent debout devant le foyer. » — « Et toi, femme (la veuve), va, dans le lieu où, pour toi, la vie est encore. Tu as été la digne épouse du maître, à qui tu avais donné ta main. » — « Je prends cet arc dans la main du trépassé pour notre force, notre gloire, notre prospérité. O toi, voilà ce que tu es devenu..... » — « Va trouver la terre, cette mère — large et bonne, qui s'étend au loin. Toujours jeune, qu'elle soit douce, comme un tapis, pour celui qui a honoré les dieux par ses présents..... » — « O terre, soulève-toi. Ne le blesse pas. Sois, pour lui, prévenante et douce. O terre, couvre-le, comme une mère couvre son enfant d'un pan de sa robe. » — « J'amasse la terre autour de toi ; je forme ce tertre pour que ton corps ne soit point blessé, que les ancêtres gardent cette tombe. Que *Yama* creuse ici ta demeure. » — « Les jours sont pour moi ce que la flèche est pour les plumes, qu'elle emporte. Je contiens ma voix, comme le frein le coursier » (2).

Cette fois, enfin, nous rencontrons de la vraie poésie, primitive sans doute, mais chaleureuse et sincère, non déformée par le souci des rites et des expressions rituelles. Mais le Rig-Véda renferme bien peu d'hymnes de ce style.

Certaines poésies dialoguées ont dû former le thème d'anciennes représentations scéniques. Dans l'une, Visvamitra interpelle des rivières, les prie de lui permettre de traverser leurs ondes et les rivières répondent au prêtre :

(1) *Rig-Véda*, sect. VII, lect. VIII, h. II.
(2) *Rig-Véda*, sect. VII, lect. VI, h. XIII.

« Calmez votre fougue ; donnez-moi un facile passage ; car, ô rivière, la force de votre courant renverse nos chars. » — « Prêtre, nous entendons tes paroles. Nous te saluons, comme l'épouse respectueuse ; nous te vénérons, etc. » — « Que les rênes de nos coursiers s'élèvent au-dessus de vos ondes, ô rivière. Ne touchez pas à leurs jougs. Que des rivières aussi respectables que vous ne deviennent pas pour nous la cause d'un désastre ; qu'elles nous soient propices » (1).

Un autre dialogue entre un frère appelé Yami et sa sœur appelée Yama semble destiné à flétrir au point de vue moral, les relations incestueuses entre frère et sœur (2). — Le dialogue entre la nymphe *Ourvasi* et son amant humain *Pourouravas* a, plus que tous les autres, le caractère d'un *scenario* dramatique, il a dû être joué dans les temps védiques et nous savons que, bien plus tard, le poète Kalidasa en a tiré une comédie. Le dialogue védique renferme quelques expressions énergiques. La nymphe, qui a suivi son amant dans sa maison lui dit : « Tu es mon roi, le roi de mon corps ». Elle nous apprend qu'en daignant s'unir aux hommes les immortelles « étalent leurs formes brillantes, légères comme des oiseaux, folâtres comme de fringantes cavales ». Elle affirme que les femmes, prises d'amour, « n'ont pas des cœurs de chacal » et finit par inviter son amant à la suivre dans le ciel « pour s'y livrer aux plaisirs » (3). Pour une créature éthérée, c'est là un amour fort sensuel. Nous en pouvons conclure, que les Aryas védiques n'en connaissaient guère d'autre.

Quelques hymnes cosmogoniques, panthéistiques, ont une certaine grandeur d'expression ; mais ce sont sans doute des interpolations brahmaniques. En voici un qui se termine par une déclaration des plus sceptiques :

« Rien n'existait alors ni visible, ni invisible. Point de région supérieure ; point d'air, point de ciel. Où était cette enveloppe du monde ? Dans quel lit était contenue l'onde ? Où étaient les profondeurs impéné-

(1) Sect. III, lect. II, h. IV.
(2) Sect. VII, lect. VI, h. V.
(3) Sect. VIII, lect. V, h. I.

trables de l'air ? » — « Il n'y avait point de mort, point d'immortalité. Rien n'annonçait le jour ni la nuit. Lui seul respirait, ne formant aucun souffle, renfermé en lui. » — « Au commencement, les ténèbres étaient enveloppées de ténèbres ; l'eau se trouvait sans impulsion ; tout était confondu ; l'être reposait au sein du chaos et ce grand tout naquit par la force de sa piété. » — « Au commencement l'amour fut en lui et de son esprit jaillit la première semence....... » — « Qui connaît ces choses ? Qui peut les dire ? D'où viennent les êtres ? Quelle est cette création ? Les dieux aussi ont été produits par lui ; mais lui, qui sait comment il existe ? » (1).

Il est impossible de ne point remarquer certaine ressemblance entre le début de cet hymne et celui de l'hymne à Taaroa, que j'ai cité en parlant de la Polynésie. Mais il est certain aussi, que la dernière strophe de l'hymne, véritable cri d'impiété, ne saurait avoir été composée par les Aryas védiques ; elle suppose un état d'inquiétude philosophique, que ces barbares n'ont sûrement pas connu. On ne saurait non plus attribuer aux antiques Aryas quelques hymnes du *Rig*, qui exposent, dans toute sa netteté, la doctrine panthéistique. A la rigueur les hymnes védiques sont panthéistiques en ce sens, qu'ils déifient divers objets ou phénomènes du monde physique, lequel est un ; mais leurs auteurs n'ont eu nullement conscience de cette unité, dont l'idée, pour naître, suppose une grande maturité intellectuelle. La date la plus reculée, que l'on puisse assigner à ces hymnes nettement panthéistiques sera donc, au plus, celle de la naissance du Brahmanisme.

Je ne me suis encore occupé que du Rig-Véda, il me reste maintenant à parler des autres Védas, de ceux qui ont été surajoutés par les Brahmanes au Véda primitif.

## IV. — *La poésie des Védas brahmaniques.*

Comme j'ai déjà eu occasion de le dire, les Brahmanes ne se sont pas contentés de brahmaniser, autant qu'il a été en

(1) *Rig-Véda*, sect. VIII, lect. VII, h. X.

eux, les hymnes du *Rig*. Sur ce recueil ils ont greffé des productions absolument brahmaniques : le *Sâma-Véda,* les *Yadjour-Véda*, l'*Atharva-Véda*. En outre leurs annotations, explications, etc., ont pris d'énormes proportions et sont devenues les *Soutras*, les *Brahmanas*, les *Oupanichads*. Les Brahmanes se sont encore assuré le monopole de la littérature politico-religieuse, de cette littérature qui règle tout dans l'Inde, et ils y sont parvenus en conservant, sans autre secours que la tradition orale et mnémonique, les poésies sacrées, quoiqu'il existât dans le pays deux alphabets, dès l'an 250 av. J. Christ. Les Brahmanes ont même fini par confisquer la langue sanscrite, en continuant à s'en servir, à l'époque où par le fait de la conquête, des siècles écoulés, du mélange ou du commerce avec des races non védiques, la langue primitive avait été remplacée par de nombreux dialectes. Alors le Sanscrit finit par n'être plus parlé ; il passa à l'état de langue sacrée ; mais les poètes et commentateurs brahmaniques persistèrent à en faire leur langue religieuse et littéraire. Le Sanscrit devint ainsi un idiome de caste et, dans les hymnes, les épopées, on l'écrivit en vers, en vers du Rig, et cela pendant plus de 2000 ans (1) ; ce fut quelque chose, comme le Latin de l'Inde.

Nous ne saurions évidemment nous plonger dans une étude détaillée de la littérature brahmanique, qui s'est greffée sur le *Rig*.

En général cette littérature est moins spontanée, moins lyrique que les hymnes védiques ; car les liens étroits de l'orthodoxie, des rites, des formules, des images et idées consacrées sont difficilement compatibles avec les élans spontanés de l'inspiration ; çà et là cependant, les auteurs sacrés ont rencontré des formes et des pensées plus ou moins heureuses. Ainsi une légende, celle de *Sounahséph'a*, contenue dans

(1) Posnett, *Comp. Littérature,* 299. — *Bibliothèque orientale*, II, p. 1 (Introduction).

l'*Aitareya-Brahmana* du *Rig*, glorifie en ces termes le bonheur d'avoir un fils :

« Le plaisir, qu'un fils cause à son père, est plus grand que tous les plaisirs provenant de la terre, du feu ou de l'eau. C'est toujours au moyen d'un fils, qu'un père dissipe les ténèbres dont il est entouré : c'est lui qui renaît dans son fils ; l'un est pour l'autre, comme un vaisseau chargé de provisions qui le transportera au loin.... Brahmane essayez d'avoir un fils, et, pour vous, il représentera le monde entier. La nourriture nous soutient ; le vêtement nous couvre : l'or nous pare ; le bétail nous sert ; notre femme est notre meilleure amie ; notre fille est un objet de soucis ; mais notre fils est la plus éclatante des lumières. — Un homme, en s'unissant à sa femme, devient son enfant et elle devient sa mère ; renaissant en elle, il vient au monde vers le dixième mois..... Les dieux ont dit à l'homme : « En elle et par elle tu revivras. L'existence n'est rien pour quiconque est sans fils ; les bêtes elles-mêmes le savent bien » (1).

Les hymnes des Védas brahmaniques sont ou des imitations des hymnes védiques ou des hymnes franchement panthéistiques, dont quelques-uns ne manquent pas d'une certaine ampleur métaphysique :

« Un maître souverain régit ce monde des mondes.... Cet être unique, que rien ne peut atteindre est plus rapide que la pensée et les dieux eux-mêmes ne peuvent comprendre ce moteur suprême, qui les a tous devancés. Tout immobile qu'il soit, il dépasse infiniment les autres et le vent n'est pas plus léger que lui. Il meut ou ne meut pas, comme il lui plaît, le reste de l'univers ; il remplit cet univers entier et le dépasse infiniment. — Quand l'homme sait voir tous les êtres dans ce suprême Esprit, et ce suprême Esprit dans tous les êtres, il ne peut plus dédaigner quoi que ce soit. Pour quiconque a compris que tous les êtres existent seulement dans cet être unique ; pour quiconque a senti cette identité profonde, quel trouble, quelle douleur, peut désormais l'atteindre..... Ils sont tombés dans une nuit bien profonde, ceux qui ne croient pas à l'identité des êtres ; ils sont tombés dans une nuit bien plus profonde encore, ceux qui ne croient qu'à leur identité, etc. » (2).

(1) Ph. Soupé, *Les Hymnographes des Védas.*

(2) *Isa Oupanichad* (*in Bibliothèque orientale*, II, 30.

Comme il arrive dans toutes les poésies ou effusions panthéistiques de l'Inde, il suffirait de remplacer, dans ce morceau, le mot « esprit » par le mot « matière » pour que l'idée générale devînt scientifique.

Tout change et le lyrisme postvédique a évolué comme toute chose. Avant d'arriver à la période de décadence, la poésie brahmanique a passé par une phase, où le style possède encore de la grâce et même une certaine vigueur, mais où l'on commence à abuser de la description, c'est-à-dire à manquer d'idées. Voici de courts extraits du *Harivansa*, qui suffiront à donner un aperçu de ce genre un peu anémique :

« O ma charmante amie, la lune, dont le disque est si brillant et dont ton visage me représente tout l'éclat, est maintenant voilée par les nuages..... L'éclair se dessine en arc dans le ciel et ressemble à l'or éblouissant de ta parure. L'eau jaillit de la nuée retentissante en filets aussi délicats que tes membres. Sur le sombre fond du nuage apparaît une ligne de grues, pareille pour sa blancheur à la rangée de tes dents, etc. » (1).

Le passage suivant est plus descriptif encore :

« Le ciel est, comme un roi qu'on vient de sacrer et qui paraît, entouré des attributs de sa dignité : le nuage blanc est son diadème ; les ailes des cygnes lui servent d'émouchoir ; la lune, pleine et brillante, de parasol. Les nuages, dans cette saison (l'automne), semblent prendre un corps : les cygnes sont leur sourire ; les grues sont leurs voix. Les rivières s'en vont vers l'Océan, leur époux : leurs rives bordées de canards sauvages, voilà leurs seins ; leurs îles, voilà leurs reins arrondis avec grâce, etc. » (2).

Le tableau est coloré, joliment brossé ; les phrases sont symétriques ; elles le sont même trop ; mais quand les auteurs s'amusent à fabriquer ainsi de la filigrane littéraire, c'est qu'ils n'ont rien à dire ou qu'on ne leur permet pas de dire quelque chose.

(1) *Harivansa*, lect. CLII (trad. Langlois) (Chant d'automne).

(2) *Ibid.*, lect. LXXII.

Le Bouddhisme, qui a révolutionné la pensée religieuse dans l'Inde avant d'en être à peu près expulsé, n'a point vivifié la littérature ; il l'a plutôt éteinte. La plupart des hymnes du *Lalita-Vistara* sont des oraisons aussi plates que pieuses. Çà et là quelques morceaux rappellent la poésie descriptive, dont je viens de donner des extraits et sont presque les seules parties lisibles du recueil. Voici, par exemple, la tentation du Bouddha ; elle rappelle celle de Saint-Antoine et a pu lui servir de modèle :

« Lève-toi promptement ; jouis de la belle jeunesse ; les femmes des dieux, regarde-les..... Elles ont le front poli, le visage bien fardé ; leurs yeux sont grands et beaux, comme le lotus épanoui..... Regarde leur sein ferme, élevé, arrondi ; regarde ces trois plis charmants à leur taille et leurs hanches larges, et gracieusement arrondies..... Leurs cuisses sont pareilles à la trompe de l'éléphant..... Elles ont la démarche du cygne..... Elles parlent avec grâce le langage doux et flatteur de l'amour ;..... Elles sont très savantes dans les voluptés divines et très habiles à conduire les chœurs de chants et de danses. Elles sont nées avec de beaux corps dans le but du plaisir. Si tu n'éprouves pas de désir pour ces belles amoureuses, tu t'abuses étrangement dans ce monde, etc. » (1).

Cette description sensuelle et colorée tranche sur la teinte amortie, terne et insipide des autres parties du recueil bouddhique : elle n'est évidemment qu'une survivance de l'époque précédente.

Quand le Brahmanisme eut décidément vaincu le Bouddhisme, en lui faisant d'ailleurs de larges emprunts, la poésie lyrique s'efforça de revenir à ses formes anciennes, mais sans produire désormais des œuvres originales. Pourtant un dernier genre essaya de fleurir : le lyrisme moral. En tout pays, c'est la phase ultime de la poésie ; elle est le signe de la maturité, même de la vieillesse, d'un âge où les poètes non seulement ne chantent plus, mais raisonnent, dissertent en conservant par pure tradition le moule lyrique d'autrefois.

(1) *Lalita vistara* (édition de Calcutta), chap. XIII (trad. Foucaux).

Dans l'Inde, cette forme dernière du lyrisme est de type hybride ; car la pensée indienne n'a jamais réussi à briser réellement le joug religieux, trop longtemps subi ; elle ne l'a même jamais tenté sérieusement.

## V. — *Poésie érotique ou morale.*

Longtemps les religions de l'Inde ont absorbé et détourné à leur profit presque tout le mouvement littéraire du pays. Pour que certains poètes aient eu l'audace de penser et d'écrire en traitant des sujets profanes, il a fallu laisser passer bien des siècles. Encore l'affranchissement a-t-il été des plus incomplets. Dans un petit recueil de stances publiées entre le VIII[e] et le X[e] siècle de notre ère (1), les pensées érotiques se mêlent curieusement aux maximes ascétiques. La forme de ces pensées, versifiées en Sanscrit, n'a pas grande originalité ; le style est très fleuri, mais avec des fleurs traditionnellement consacrées par la rhétorique indienne et fanées par un très long usage. Voici quelques-unes de ces pensées :

« Les jeunes femmes ont pour parure naturelle un visage, qui ne craint pas la rivalité de la lune, deux yeux capables de rendre ridicule la beauté du lotus, un teint qui l'emporte sur l'éclat de l'or, une forêt de cheveux comparables à un essaim d'abeilles, des seins ayant ravi leur charme aux grosseurs, que portent sur le front les éléphants en rut, des hanches robustes et une voix d'une douceur exquise » (2).

« Il faut choisir ici-bas entre deux cultes : celui des belles jeunes filles, aspirant uniquement aux jeux et plaisirs d'amour toujours renouvelés et que fatigue le poids de leurs seins, ou celui, qu'on rend dans la forêt à l'être absolu » (3).

Nombre de stances proclament l'irrésistible pouvoir de la femme amoureuse et toujours en ne parlant que de l'amour sensuel :

(1) *Stances érotiques, morales et religieuses de Bhartrihari* (trad. par P. Regnaud).
(2) *Ibid.*, 2.
(3) *Ibid.*, 18.

« Ce que femme entreprend dans un accès de passion amoureuse, Brahmâ lui-même n'a pas le courage d'y mettre obstacle » (1).

» Le jour, où les hommes, qui se nourrissent de riz mêlé de beurre, de lait frais et de lait caillé, parviendront à maîtriser leurs sens, les monts Vindhyas traverseront l'Océan à la nage » (2).

Voici la même pensée, mais exprimée, cette fois brutalement et sans rhétorique :

« Un chien maigre, borgne, boiteux, sourd, ayant la queue coupée, rempli d'ulcères, souillé de pus, couvert de vermine, épuisé par la faim, affaibli par l'âge et dont la gueule est déchirée par les tessons qu'il ronge, poursuit encore les chiennes : le dieu de l'amour tourmente jusqu'aux mourants » (3).

L'ordre dans lequel sont rangées ces stances tantôt morales, tantôt immorales, semble jalonner l'évolution mentale d'un homme depuis la première jeunesse jusqu'à la maturité et la vieillesse. D'abord l'auteur se contente de célébrer les joies de l'amour sensuel, les irrésistibles séductions des femmes ; puis il en voit le mauvais côté, se rebelle, se fâche et, brûlant ce qu'il avait adoré, fulmine contre le beau sexe de véritables imprécations.

« En apercevant une femme, qui n'est, à l'examiner de près, qu'une petite fille malpropre, le sage lui-même s'enflamme, se réjouit, éprouve des désirs et la comble d'éloges, en s'écriant avec ardeur : « C'est ma bien-aimée ! Elle a des yeux de lotus ! quelles larges hanches ! Quels seins relevés et opulents !.... Hélas ! quelles sottises fait commettre l'aveuglement de la passion ! » (4).

Ce n'est encore que du désenchantement : Voici maintenant de la rage :

« Par qui a été fabriqué ce dédale d'incertitudes, ce temple d'immodestie, ce séjour d'inconsidération, ce réceptacle de fautes, ce champ de méfiance semé de cent fourberies, cette barrière de la porte du ciel,

(1) *Loc. cit.*, 19.
(2) *Ibid.*, 21.
(3) *Ibid.*, 20.
(4) *Ibid.*, 24.

cette bouche de la cité infernale, cette corbeille remplie de tous les artifices, ce poison qui ressemble à de l'ambroisie, cette corde qui lie les mortels au monde d'ici-bas, cette étrange machine — la femme en un mot? » (1).

Puis notre moraliste descend l'un après l'autre les degrés du découragement, du dégoût de vivre, il devient pessimiste ; ce n'est pas seulement la femme, c'est la société qui ne vaut rien :

« Que les avantages de notre naissance descendent en enfer ! que toutes nos bonnes qualités tombent encore plus bas ! Que notre vertu soit précipitée du haut d'un rocher ! Que notre parenté soit jetée au feu ! Que la foudre frappe sur-le-champ notre héroïsme, comme un ennemi ! Que les richesses, seules, nous restent ; car, sans elles, tout cela ne vaut pas un fétu » (2).

« Le riche est noble, sage, savant ; il sait distinguer le mérite ; il est éloquent ; il est beau : toutes les qualités ont l'or pour point d'appui. » (3).

Puis viennent des conseils aux princes :

« O roi, si tu veux traire cette terre, comme une vache, soigne tes sujets, comme un veau. En les entourant constamment de bons soins, la terre, comme l'arbre *Kalpa*, te donnera des fruits de toute sorte » (4).

La recommandation n'est pas d'un caractère très élevé, mais c'est que, pour l'auteur, le roi est une sorte d'animal capricieux et redoutable :

« Nul ne peut se flatter de posséder l'esprit d'un roi, dont la colère est allumée : le sacrificateur lui-même se brûle, s'il touche au feu de l'autel. » — Se tait-on ? On dit que vous êtes muet. S'exprime-t-on facilement ? On passe pour un écervelé ou pour un bavard. Si l'on s'approche, on est effronté ; si l'on s'éloigne on est insouciant. A-t-on l'humeur facile ? On est taxé de pusillanimité. Manque-t-on parfois de patience ? On est traité de mal élevé : le devoir d'un serviteur est rempli de difficultés inextricables et un ascète lui-même ne parviendrait pas à l'observer. » (5).

(1) *Loc. cit.*, 25.
(2) *Ibid.*, 45.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*, 47.
(5) *Ibid.*, 50.

Aussi le poète se décourage, à mesure qu'il vieillit, et il incline à l'humilité ; il faut se courber :

« Les arbres courbent leurs branches sous le poids des fruits, dont elles sont chargées ; les nuages s'abaissent avec les eaux qui viennent de se réunir dans leur sein ; les sages n'élèvent pas une tête orgueilleuse dans la prospérité. Ce penchant à s'incliner est le signe naturel auquel on reconnaît les bienfaisants. » (1).

Toute cette désillusion a une conséquence très naturelle chez un Brahmane : le renoncement, l'ascétisme, auxquels la religion prescrit de consacrer le dernier tiers de la vie. Aussi le recueil se termine par un bouquet de pensées, qui sont de vraies fleurs de poésie monacale :

« Il est une rivière appelée espérance : ses eaux sont les désirs ; elle est agitée par les flots de la concupiscence ; elle a pour crocodiles les passions, pour oiseaux les réflexions. Elle mine l'arbre de la fermeté planté sur ses bords : le gouffre de l'aveuglement en rend la traversée très difficile ; ses bords escarpés sont les montagnes des soucis : les victorieux ascètes au cœur pur, qui en ont atteint l'autre rive, sont remplis de joie. » (2).

Une fois parvenu à ce degré de perfection négative, un homme n'a plus qu'à mourir au plus vite ; c'est ce que désire notre moraliste, pauvre naufragé de la vie ; c'est ce qu'il va faire :

« O Terre, ma mère ! Air, mon père ! Feu, mon ami ! Eau, ma sœur ! Ether, mon frère ! Voici le dernier hommage, que je vous rends, les mains jointes. Brillant de l'éclat de tous les mérites, que j'ai acquis en vivant au milieu de vous, délivré de mon aveuglement par la science pure (la science des ascètes), je vais me confondre avec l'âme suprême. » (3).

Ce rêve d'absorption mystique dans le grand Tout, scelle bien la capitulation dernière d'un esprit mal émancipé à qui l'effervescence sensuelle de la jeunesse avait seulement masqué les dogmes brahmaniques, qui facilement reprennent leur esclave.

(1) *Loc. cit.*, 55.
(2) *Ibid.*, 73.
(3) *Ibid.*, 96.

## VI. — *L'évolution du lyrisme dans l'Inde.*

Nous pouvons maintenant reconstituer avec une suffisante approximation l'évolution du lyrisme dans l'Inde. A l'origine, dans la période prévédique, des clans, sauvages ou très barbares encore, ont pratiqué les danses chorales, les opéras-ballets des primitifs. Puis l'organisation sociale s'est compliquée, les chefs ont été promus rois; les sorciers, prêtres, et ces derniers sont parvenus à faire attribuer à leurs rites et cérémonies une capitale importance; ils sont devenus de solennels, de prestigieux faiseurs de pluie. Leur influence sur l'opinion publique et aussi sur l'esprit des roitelets ayant acquis la toute puissance, ils ont confisqué le plus clair de la poésie lyrique en l'associant et l'incorporant à leur liturgie. Cette poésie, très simple encore, mais très imagée et vivifiant certains phénomènes naturels, devait, pour une large part, se composer de traditions, même de chants, datant d'une phase sociale antérieure : les prêtres et chantres sacerdotaux en ont fait une poésie rituelle.

Enfin, pendant et après la conquête de l'Inde, cette théocratie, jusque-là mal établie s'est définitivement constituée. Les petits rois se sont transformés en puissants monarques, en apparence absolus, mais toujours asservis aux prêtres constitués en une caste divine, celle des Brahmanes, issue de la tête même de Brahma; et cette caste semi-divine a fini par avoir main mise non seulement sur le gouvernement politique, mais sur la morale pratique, sur toute la vie sociale.

Dès lors une seule poésie a été prisée, la poésie cléricale, et cette poésie lyrique, il a fallu la composer dans la langue des prêtres ; le lyrisme est devenu une littérature artificielle au seul usage des castes supérieures. Mais toute poésie, qui ne jaillit pas spontanément des entrailles mêmes d'un peuple ne peut plus que se faner lentement, comme une fleur coupée

de sa racine. Une fois devenu exclusivement clérical, le lyrisme indien s'est peu à peu décoloré, en s'imprégnant de plus en plus de religion.

Même durant la phase dernière, quand, la ferveur étant un peu attiédie par de longs siècles, quelques poètes ont essayé de se replier sur eux-mêmes, d'introduire dans le lyrisme des réflexions morales, une certaine psychologie, ils n'ont pas même essayé de briser le joug sacerdotal, pesant depuis des siècles sur l'intelligence de leur race.

---

## CHAPITRE XIII

### La Littérature de l'Inde

(SUITE)

—

SOMMAIRE

I. *Les poèmes épiques.* — Le *Ramayana* et le *Mahabharata.* — Analyse du *Ramayana.* — Fantaisies délirantes. — Hyperboles excessives. — Fête donnée par un ascète. — Les comparaisons — Accumulation de qualificatifs. — Le dialogue de Râma et de Sîta. — Le coloris des descriptions. — Origines du *Mahabharata.* — Dimensions du poème. — Le sujet. — Abus des qualificatifs. — La morale dans les deux poèmes. — L'amour conjugal polyandrique. — Le chien de Youdhichthira et le paradis. — La Descente aux Enfers. — La *Bhagavad-Gîta.* — La poésie du panthéisme.

II. *La poésie dramatique officielle.* — Sa faiblesse. — Drames religieux. — Vaudevilles brahmaniques. — Caractères de convention. — Le personnage du roi dans les drames. — Le personnage du brahmane bouffon. — Le personnage de l'ascète. — Le style dramatique. — La prose dans les drames. — La mimique dans le théâtre brahmanique. — Les opéras-ballets. — Théâtre réaliste chez les Tamils. — Le drame de Saranga. — Une Putiphar indoue. — Chants et danses mimiques des bayadères. — Daphnis et Chloé dans l'Inde.

III. *Ce que vaut la littérature indienne.* — Le style, ses qualités et ses defauts. — Débauche d'adjectifs. — Dédain de l'observation. — Etroitesse des sentiments. — Le côté intellectuel. — Servilisme de la littérature indienne.

### I. — *Les Poèmes épiques.*

Dans ce chapitre, nous aurons à nous occuper non plus des origines et de la jeunesse littéraires de l'Inde, mais de son âge adulte, de son plein épanouissement. Cette floraison de la pensée poétique, il nous faudra l'étudier d'abord dans les poèmes épiques; car ils représentent le plus grand effort littéraire de l'Inde.

Le poème épique paraît être un genre littéraire propre à la race aryenne; on n'en trouve, en effet, aucune trace dans les

littératures chinoise, égyptienne, sémitique ; au contraire l'Inde, la Perse, la Grèce, arrivées à un certain degré de civilisation, ont senti le besoin de recueillir leurs légendes principales, leurs traditions historiques et mythiques et de les fondre plus ou moins heureusement dans de grandes œuvres poétiques. En dehors de leur plus ou moins de mérite littéraire, ces vastes poèmes sont précieux pour la sociologie et la psychologie comparée des races ; car ils permettent d'apprécier le développement intellectuel des peuples au moment précis où, secouant définitivement la barbarie primitive, leur esprit se recueille et prend possession de lui-même.

L'Inde possède deux grands poèmes épiques : le *Ramayana* et le *Mahabharata*. Tous les deux sont postérieurs au Rig-Véda et tous deux sont essentiellement brahmaniques. Ils nous peignent une société immobilisée dans la monarchie absolue, où les rois sont entourés d'un prestige divin ; où les hommes sont groupés en castes rigides, nettement séparées et hiérarchisées ; où la première de ces castes, la caste sacerdotale des Brahmanes, tient le haut du pavé et a pétri à son gré les institutions et les croyances.

De ces deux poèmes, l'un, le *Ramayana*, est de beaucoup le plus ancien ; il nous raconte, à sa manière, la conquête de l'Inde méridionale par les Aryas. Des deux épopées, c'est la plus vivante, la plus colorée, la plus littéraire. Le second poème, le *Mahabharata*, de date plus récente, nous retrace la chronique romanesque et surtout mythique des rois de Delhi. Le style en est beaucoup plus terne, plus empreint d'ascétisme. Le *Ramayana* est l'histoire poétique de la race dite solaire d'Ajodya et son héros est un Kchatriya ; le *Mahabharata* redit les hauts faits de la race dite lunaire des rois de Delhi, mais son titre est mystique (*Maha*, grand ; *bharata*, devoir), et ses héros appartiennent à la caste des Brahmanes.

Le titre du *Ramayana* est simplement historique ; le poème relate, en effet, les aventures de Rama, qui n'est pas un personnage ordinaire ; puisque les dieux se sont mêlés de sa

naissance. Son père, le vieux roi Daçaratha n'avait pas de fils; grand malheur pour un roi et surtout pour un roi, dont la religion est le Brahmanisme. Heureusement les dieux, qui s'intéressaient à la maison royale d'Ayodhya, la cité sainte, firent don au monarque d'un nectar prolifique, que celui-ci fit boire à ses quatre femmes, lesquelles immédiatements conçurent, puis enfantèrent quatre fils : (1) Râma, Lakchmana, Bharata et Çatrougha, qui tous devinrent des héros ; mais le plus héroïque de tous fut Râma, dont le nom signifie « l'homme qui plaît, qui se fait aimer » et à qui un ascète, Viçvamitra, devenu par ses macérations presque l'égal des dieux, avait fait don de la *puissance* et de l'*outrepuissance* (2).

Râma a épousé la belle Sîta, princesse née d'un sillon, alors que le roi Djanaka, son père putatif, labourait (3). Râma a toutes les vertus, il promet d'être un prince idéal au point de vue brahmanique ; mais, au moment de remplacer sur le trône son vieux père, qui abdique, le jeune prince en est empêché. Dans la vie du vieux roi, il y a ce que nous appelons métaphoriquement « un cadavre », mais un cadavre qui dans le poème n'est pas métaphorique. Dans sa jeunesse, étant à la chasse, Daçaratha, s'amusant à décocher au jugé ses flèches sur des animaux sauvages, qui venaient boire, a tué sans le vouloir, le fils d'un ascète brahmanique. Heureusement ce jeune homme avait pour mère une femme de la dernière caste, une *çoudra*, sans cela le crime eût été irrémissible. L'ascète, privé de son fils, se contenta d'un talion relativement modéré ; il dit au meurtrier, qu'un jour, lui aussi, en mourant appellerait en vain son fils (4). L'oracle se réalisa par les intrigues de Kekeyi, l'une des femmes du roi, à qui jadis, dans un moment d'ivresse amoureuse, le roi Daçaratha avait

(1) *Ramayana*, t. I. 6 (traduction Fauche).
(2) *Ramayana*, I, 10.
(3) *Ibid.*, 72.
(4) *Ibid.*, 180-183.

promis d'accorder, quand elle le voudrait, deux grâces, quelles qu'elles fussent. Kekeyi demande que Râma s'en aille dans les forêts vivre en anachorète pendant quatorze ans et que son fils, à elle, Bharata soit couronné à sa place.

Le vertueux Râma tient à faire honneur à la parole de son père; et Sîta, le modèle des épouses, revêt aussi la tunique d'écorce de l'anachorète et suit son mari dans les bois. Mais là, elle est enlevée par l'astucieux Ravana, roi des Rakchasas (mauvais génies), qui à travers les airs l'emporte dans sa capitale, à Lanka, où Râma, soutenu par le roi des singes et tout le peuple simien s'en va la délivrer.

Sans doute il faut voir dans ces singes et ces *rakchasas* les populations noires de l'Inde méridionale, les unes alliées aux Aryas, les autres résistant aux envahisseurs; mais l'Inde n'a jamais eu le sens historique et le fond d'événements réels de cette légende est noyé sous un flot, sous un déluge, d'imaginations fantastiques. Ce n'est plus ici la sobre et élégante fantaisie des Grecs; mais bien un vrai délire d'invention, où l'on a tout-à-fait perdu de vue les limites du possible.

L'arc d'Ulysse, qui défie les efforts des prétendants, n'est rien auprès de l'arc divin, qu'il faut tendre pour épouser Sîta ; celui-ci est si énorme, que, pour le traîner, il faut un char à huit roues et huit cents hommes (1). De même notre tentation de Saint Antoine est bien pauvre auprès de celle de Viçvamitra, qui, après un millier d'années de pénitence, se laisse séduire par une délicieuse *Apsara* dépêchée auprès de lui par les dieux inquiets. L'ascète succombe et, sa faute lui faisant perdre tout le fruit de ses mérites antérieurs, le saint homme se macère encore durant un deuxième millier d'années : nouvelle *apsara* toujours expédiée par les dieux. Cette fois Viçvamitra flaire le piège et métamorphose la nymphe en rocher ; mais, comme il y a mis de la colère, il est encore mo-

(1) *Ramayana*, t. 1, 73.

ralement déchu et obligé de recommencer un troisième millier d'années de pénitence, etc. (1).

En revanche, nous retrouvons dans le Ramayana certaines légendes asiatiques, qui nous sont bien connues : notamment une édition embellie du sacrifice d'Isaac (2) et l'immaculée-conception chez une nymphe, que le Dieu Soleil féconde, en la touchant légèrement de la main (3).

Mais le poème indien renferme bien d'autres merveilles tout-à-fait indiennes. Le roi des Rakchasas, Ravana, a le pouvoir de prendre à son gré toutes les formes. Ce don protéiforme est d'ailleurs assez libéralement répandu dans le Ramayana puisque le sorcier *Mâritcha* le possède et aussi le singe Hanoumât (4). Quand ce brave et vertueux singe Hanoumât fend les airs au-dessus de l'Océan pour aller trouver Sîta ravie par Ravana, une énorme sorcière marine, une rakchasi, l'arrête en tirant fortement sur son ombre, comme sur un manteau (5).

Il va sans dire que le poème est tout semé de merveilles animiques. Les flèches sont des êtres intelligents; elles exécutent les missions destructives, qui leur sont confiées; puis reviennent docilement dans le carquois de l'archer (6). Certains chars se meuvent spontanément, comme des animaux (7). Quand l'odieux Ravana emporta la belle Sîta à travers les airs, le roi des oiseaux lui livra bataille et l'espace infini du monde avec tous les êtres animés ou non fut enveloppé d'une profonde obscurité (8); les animaux sauvages couraient en foule, dans la direction suivie par le ravisseur; les arbres eux-mêmes,

(1) *Ramayana*, t. I, 67-69.
(2) *Ramayana*, t. I, 61-65.
(3) *Ibid.*, t. II, 175.
(4) *Ibid.*, I, 310, etc.
(5) *Ibid.*, II, 56.
(6) *Ibid.*, I, 269 et *passim*.
(7) *Ibid.*, I, 271.
(8) *Ibid.*, I, 321, etc.

ne pouvant se déplacer, se penchaient, inclinaient leurs cimes, montrant ainsi leurs bonnes intentions.

Durant les batailles du Ramayana, la terre aspire à être jonchée de cadavres et, quand elle est inondée de sang, « elle rit par la bouche entr'ouverte des guerriers expirants » (1). Sur les sommets des montagnes croissent des plantes-panacées ; il suffit d'en respirer le parfum pour que les flèches, fichées dans le corps, en glissent doucement à terre, tandis que les plaies faites par ces flèches, se cicatrisent à l'instant (2).

Dans le *Ramayana*, l'hyperbole prend des proportions grandioses. Ainsi, à Lanka, Ravana sur son trône est entouré de plusieurs centaines de milliers de femmes (3). Quand il en aura besoin, les ours se rassembleront autour de Ravana par dizaines de billions (4). Sur l'ordre de leur roi, trois *kotis*, c'est-à-dire trois fois dix millions de singes, se mettent à la recherche de Sîta enlevée (5). Ce n'est rien encore. A l'appel de ce monarque simien, 3200 kotis, c'est-à-dire, trente-deux milliards de singes accourent des sommets du mont Kêlasa et tous ont les épaules couvertes d'une crinière léonine (6). A Lanka, dans son palais, Ravana possède un char qui a quatre *yogdanas*, c'est-à-dire quatre kilomètres 22 mètres 1/2 de longueur (7). Sous le seul poids du glorieux singe Hanoumât, une haute montagne gémit et, secouée par le quadrumane, elle semble danser avec ses hautes cimes (8). Du reste tous ces héros, jouent à la balle avec les cimes alpestres. Ainsi, dans une bataille, Ravana arrache une cime couronnée de forêts et

(1) *Ramayana*. t. II, 143.
(2) *Ibid.*, II, 239-250.
(3) *Ibid.*, II, 4.
(4) *Ibid.*, II, 7.
(5) *Ibid.*, II, 9.
(6) *Ibid.*, II, 10.
(7) *Ibid.*, II, 64.
(8) *Ibid.*, II, 116.

la lance sur le roi des singes, qui, de son côté et sans effort, morcèle avec ses flèches ce gigantesque projectile (1). Nila, l'un des généraux de l'armée des singes, jette au géant *Koumbhakarna* une cime, que celui-ci brise tout bonnement avec son poing (2). De même, Hanoumât arrache une cime « avec ses éléphants, son or, sa richesse de mille métaux » (3).

Ce n'est encore que de l'hyperbole; voici maintenant de l'imagination hyperbolique. Après le départ de Râma pour les grands bois, son père est mort de chagrin; mais son frère Bharata n'a pas voulu accepter le pouvoir. A la tête d'une armée ce prince va chercher Râma pour le supplier de monter sur le trône. En route, dans la forêt, Bharata et son armée rencontrent un saint anachorète, qui entreprend de leur donner une fête. L'hermite est dépourvu de tout; mais ses sublimes austérités l'ont rendu maître des dieux mêmes; il veut et aussitôt les prodiges affluent. Les rivières roulent des flots de rhum, de vin, de sirop; le miel, les liqueurs coulent des arbres; il pleut des fleurs; l'air s'imprègne de suaves parfums; une musique céleste remplit tout l'espace éthéré; les musiciens sont des demi-dieux, les *gandharvas*, et au son de cette mélodie dansent les chœurs des nymphes *(apsaras)*. En même temps le sol s'aplanit de lui-même et se couvre d'arbres à fruit. De superbes palais jaillissent de terre. Les rivières coulent sur une vase de lait caillé et des onguents célestes, de couleur jaune, en enduisent les bords. Les plus belles des bayadères célestes viennent chanter et charmer les yeux des invités. Des essaims de nymphes *(apsaras)*, divinement parées, éclatantes comme l'or, flexibles comme les fibres du lotus accourent, au nombre de vingt mille, enivrer d'amour les guerriers et trente mille autres femmes leur apportent leur voluptueux concours. Puis on se met à festiner.

(1) *Ramayana*, II, 215.
(2) *Ibid.*, II, 230.
(3) *Ibid.*, II, 240.

Les mets ont le goût de l'ambroisie. Il y a des lacs de lait caillé, des étangs pleins de rhum, des monceaux de viandes, des paons, des perdrix, des gazelles. des chèvres, des sangliers rôtis ou bouillis, assaisonnés avec un extrait de fleurs ou nageant dans une sauce exquise. Surgissent ensuite, par milliers, des miroirs, des souliers, des pantoufles, des collyres, des peignes, des rasoirs, des ombrelles, des cuirasses admirables, des lits, des sièges, même des poudres dentifrices qui donnaient aux dents un éblouissant éclat (1). J'ai beaucoup abrégé le récit de ces merveilles ; mais ce court résumé suffit pour donner une idée de ce que peut l'imagination indienne, alors qu'elle lâche la bride à ses fantaisies.

Nous avons noté jadis, que les poètes chinois remplaçaient toujours les métaphores par des comparaisons. Sans proscrire absolument la métaphore, les poètes de l'Inde en usent aussi modérément ; ils préfèrent de beaucoup la comparaison, qui satisfait mieux leur penchant à décrire. Métaphores et descriptions sont souvent exagérées, mais parfois gracieuses. Il en est, qui sont de style et reviennent à satiété. On abuse partout du lotus et de la lune. Un homme ou une femme, qui s'évanouissent sous le coup d'une émotion, tombent toujours « comme un arbre ou un bananier coupés au pied ». Il est des rapprochements étranges, par exemple, celui qui assimile la mère de Râma, tressaillant de plaisir, en voyant son fils « à une vache aimante, reconnaissant son veau » (2). Mais cette comparaison avec la vache est très noble dans l'Inde, où la vache est un animal sacré. D'autres comparaisons sont plus originales : Autour du trône de Ravana, les grands sont « comme le halo de la lune » (3). En entendant sa femme Kekeyi lui demander l'exil de Râma, le vieux Daçaratha sent son poil se hérisser d'effroi « comme celui

(1) *Ramayana*, t. I, 210-216.
(2) *Ibid.*, I, 122.
(3) *Ibid.*, II, 148.

d'un antilope mâle voyant une tigresse » (1). Avant de faire sa demande, Kekeyi s'était dépouillée de ses parures et était devenue, « comme le ciel enveloppé de ténèbres, quand l'astre de la nuit s'est éclipsé » (2). Le roi l'avait caressée, « comme un grand éléphant caresse avec la trompe sa plaintive compagne, que la flèche empoisonnée du chasseur a blessée » (3). Dans le gynécée de Ravana, les femmes sont, « comme des étoiles tombées des cieux » (4).

Toutes ces comparaisons sont prises dans la nature et l'auteur du Ramayana, le poète Valmiki, a des beautés de la nature un sentiment très vif et souvent juste. Parfois cependant il emprunte ses termes de comparaison à des faits d'ordre moral et même il les accumule à l'excès, comme dans l'exemple suivant : C'est Sîta captive, qui paraît, « comme la richesse tombée, la mémoire qui s'affaisse, comme une espérance envolée, comme un ordre non soutenu par la puissance, comme une gloire qui se dément, comme la foi en butte au mépris, comme une postérité détruite, comme une espérance envolée, comme une déesse tombée du ciel, comme un ordre foulé aux pieds, comme un autel souillé, comme une flamme éteinte, comme le croissant de la lune sans lumière » (5). Ces accumulations des qualificatifs sont habituels aux poètes Indiens. A regret, ils se contentent d'un adjectif ; il leur en faut des cortèges ; ainsi Sîta est une « dame illustre, aux grands yeux, à la taille charmante, aux lèvres de corail, aux dents brillantes, au visage rayonnant, comme la pleine lune » (6). La poésie indienne a besoin d'exubérance ; et la sobriété, la concision sont des vertus littéraires, qu'elle ne soupçonne même pas.

(1) *Ramayana*, t. I, 108.
(2) *Ibid.*, 105.
(3) *Ibid.*, I, 106.
(4) *Ibid.*, II, 65.
(5) *Ibid.*, II, 72-75.
(6) *Ibid.*, I, 284-304.

Ces défauts sont graves; ils sont incompatibles avec la vigueur virile du style; mais ils n'excluent pas toujours l'élégance, le coloris et la grâce, qualités incontestables des quelques fragments que je vais maintenant citer.

A Râma, qui, sur le point d'abandonner le trône pour aller dans les bois vivre en anachorète, conseille à sa femme Sîta de rester pour consoler la vieillesse de sa mère, la princesse répond :

« Séparée de toi, je ne voudrais pas habiter même dans le ciel : je te le jure... par ton amour et ta vie ! Tu es mon seigneur, mon *gourou*, ma route, ma divinité. J'irai donc avec toi : c'est là ma résolution dernière. Si tu as tant de hâte pour aller dans la forêt épineuse, impraticable, j'y marcherai devant toi, brisant de mes pieds, pour t'ouvrir un passage, les grandes herbes et les épines. Pour une femme de bien, ce n'est pas un père, un fils, ni une mère, ni un ami, ni son âme elle-même, qui est la route à suivre : Non ! son époux est sa voix suprême ! Ne m'envie pas ce bonheur; jette loin de toi cette pensée jalouse, comme l'eau, qui reste au fond du vase après que l'on a bu. Emmène-moi, héros, emmène-moi sans défiance; il n'est rien en moi qui sente la méchanceté, etc.» A cette prière, Râma répond en énumérant les dangers des grandes forêts : « Dans les bois, repairent les tigres, qui déchirent les hommes... On est, à cause d'eux, en des transes continuelles, ce qui fait du bois, mon amie, une chose affreuse! — Dans les bois, circulent de nombreux éléphants, aux joues inondées par la sueur du rut ; ils vous attaquent et vous tuent ; ce qui fait du bois, mon amie, une chose affreuse ! — On y trouve les extrêmes de la chaleur et du froid, la faim et la soif, les dangers sous mille formes ; ce qui fait du bois, mon amie, une chose affreuse ! » .....Demeure ici ; tu n'auras point, pour cela, cessé d'habiter dans mon cœur, et..., tu n'en seras pas, ma bien aimée, plus éloignée de ma pensée. Mais Sîta a l'obstination d'une femme amoureuse ; elle ne veut rien entendre : « Le dieu Çatacratou lui-même, répond-elle, n'est pas capable de m'enlever, défendue par ton bras. Combien moins le pourraient tous ces animaux qui errent dans les forêts ! Je n'ai aucune peur naturellement des lions, des tigres, des sangliers, ni des autres bêtes, dont tu m'as peint l'abord si redoutable au milieu des bois... Mourir là d'ailleurs vaut mieux pour moi que vivre ici !..... Emmène-moi, fils de Raghou ; car j'ai un désir bien grand d'habiter les forêts avec toi : je t'en supplie, courbant la tête... Je suis déterminée à te suivre ; mais, si

tu refuses... je te le dis en vérité et tes pieds, que je touche, m'en seront témoins, j'aurai bientôt cessé d'être : n'en doute pas. » A ces mots prononcés d'un accent mélodieux, la belle Mithilienne au doux parler, triste, navrée de sa douleur, tout enveloppée à la fois de colère et de chagrin, éclata en pleurs, arrosant le désespoir avec les gouttes brûlantes de ses larmes. »

Résister à de si tendres supplications était bien difficile. Râma cède. Il a seulement, dit-il, voulu éprouver sa femme et puis il hésitait à lui faire échanger sa luxueuse existence pour la dure vie de l'anachorète :

« Mais puisque, dans ton amour dévoué pour moi, tu ne tiens pas compte des périls, que la nature a semés au milieu des bois, il m'est aussi impossible de t'abandonner qu'au sage de répudier sa gloire. — Viens donc, suis-moi, comme il te plaît, ma chérie. Je veux toujours faire ce qui est agréable à ton cœur, ô femme digne de tous les respects. » (1).

Tout ce dialogue, que j'ai dû abréger beaucoup, manque évidemment de vigueur ; mais il est plein d'un charme pénétrant et exprime les sentiments les plus délicats, que nous ayions encore trouvés dans notre voyage d'exploration littéraire.

A côté de ces beautés de genre moral, on en trouve de genre purement sensitif : ce sont des descriptions parfois exquises ; car les poètes indiens ont un très vif sentiment des beautés de la nature et leurs tableaux n'ont jamais la platitude de ceux des poètes chinois. Râma, errant dans les forêts avec Sita, fait remarquer à sa compagne la splendeur des paysages :

« Vois quelle variété d'oiseaux peuple cette montagne, parée de hautes crêtes... Les unes ressemblent à des lingots d'argent ; celles-ci paraissent telles que le sang; celles-là imitent les couleurs de la garance ou de l'opale ; les autres ont la nuance de l'émeraude. Telle semble un tapis de jeune gazon et telle un diamant, qui s'imbibe de lumière..... » « Vois-tu ces arbres déchirés par la défense des éléphants, comme ils pleurent avec des larmes de résine ! De tous côtés, les grillons murmurent une élégie en leurs chants prolongés. Ecoute cet oiseau, à qui l'amour de ses petits fait dire : « Fils ! Fils !... Fils ! Fils ! »,

(1) *Ramayana*, t, I, 133-139.

comme autrefois le disait ma mère d'une voix douce et plaintive. Voici un autre habitant de l'air, c'est l'oiseau-mouche. Perché sur les épaules branchues d'un vigoureux shorée, il semble faire une partie dans un concert alternatif et répond aux chants du coucou. Voici une liane courbée sous le faix de ses fleurs et qui cherche son appui sur un arbre fleuri, comme toi, reine, quand, fatiguée, tu viens appuyer sur moi tout le poids de ta jeune personne. — A ces mots, la belle Mithilienne au doux parler, assise sur les genoux de son époux, se roula sur la poitrine du héros et, belle comme une fille des dieux, elle enivra de caresses le cœur de Râma. » (1).

Dans cette épopée touffue et souvent délayée, où le récit se traîne, coupé par d'inutiles épisodes, où la fable est noyée sous un déluge de prodiges absurdes jusqu'à l'enfantillage, il y a un bon nombre de passages, comme ceux que je viens de citer, et ils feront vivre ce vieux poème composé par Valmiki quelque huit cents ans avant notre ère.

Le second grand poème épique de l'Inde, le *Mahabharata*, nous arrêtera moins longtemps, non qu'il ne soit plein d'intérêt pour l'ethnographie et la psychologie des races humaines; mais il est, en général, littérairement inférieur au *Ramayana*. A quelle date a-t-il été composé? On ne le sait trop : probablement du VIIIe au IIe siècle avant Jésus-Christ. Ce n'est pas, comme le *Ramayana*, l'œuvre d'un seul poète; mais un énorme recueil de légendes sans lien, sans unité de plan. Comme nos cathédrales du moyen-âge, il a dû mettre plusieurs siècles à grandir. De dimension démesurée, il est aux autres poèmes épiques ce que le *mégatherium* est aux vertébrés ordinaires. La poésie de l'Inde s'exprime ordinairement en distiques, en *slokas*, or le *Mahabharata* renferme 120,000 distiques, soit 240,000 vers. A lui tout seul, il est plus long que tous les autres poèmes épiques du monde mis ensemble. Le sujet, surchargé d'épisodes, est la légende héroïque des rois de Delhi, de la race lunaire ; la guerre pour la suprématie dans l'Inde entre les fils de deux frères, Pandou et Dhritarachtra.

(1) *Ramayana*, t. I, 219-222.

Les frères Pandou sont au nombre de cinq. Quant à Dhritarachtra, il avait cent fils et une fille. Ce sont les fils de Pandou qui représentent le bon droit, les beaux sentiments, la générosité et qui par suite triomphent.

Le style du *Mahabharata* est naturellement fort inégal ; mais en général il est esthétiquement inférieur à celui du *Ramayana*, dont il a tous les défauts et assez rarement les qualités. Plus diffus encore, il a moins d'éclat ; les substantifs y traînent toujours derrière eux une procession d'adjectifs ou de qualificatifs. En voici un exemple :

« La mer, reine des rivières, demeure du feu des régions inférieures, alliée des Asouras qu'elle a recueillis, redoutable à voir, trésor sans fin des sucs dont se nourrissent les êtres ; la mer divine et fortunée, source suprême de l'ambroisie des immortels, incommensurable, trop vaste pour la pensée, très pure dans ses eaux, merveilleuse, formidable, glaçant d'effroi par le bruit des êtres qu'elle recèle, rendant un son épouvantable, se tordant en des tourbillons profonds, sujet de crainte pour toutes les créatures, tirant sa force du vent et du balancement des marées, grossie par la tempête et comme sautant toujours avec ses vagues en mouvement, etc., etc., etc. » (1).

Je m'arrête et à mi-chemin.

Pour la moralité, les deux poèmes se valent. Ils sont l'un et l'autre émaillés de maximes. Nous avons vu tout à l'heure le dévouement de Sîta. Son mari, Râma, « était plein de charité pour tous les êtres, secourable, libéral, défenseur des gens de bien, ami des faibles réfugiés sous sa protection, reconnaissant, ferme dans ses résolutions, maître de son âme » (2). Dans le *Mahabharata*, le mariage de la belle Draupadi avec les cinq frères Pandou, heurte assez fort nos idées sur la moralité sexuelle, mais la morale est relative et la polyandrie a été et même est encore assez répandue dans l'Inde, puisqu'elle continue à être en vigueur dans le Thibet, à Ceylan, en pays tamoul. Draupadi aime d'ailleurs ses cinq maris, exactement

(1) Th. Pavie, *Fragments du Mahabharata*, 68.
(2) *Ramayana*, I, 89.

comme Sîta aimait le sien, et, quand elle est, comme Sîta, victime d'un rapt, elle glorifie ses héroïques époux, à peu près comme le fait Sîta parlant à Ravana, son ravisseur.

« Non, dit-elle, je n'ai ni souci, ni terreur, lorsque je vois Youdichthira... Son visage a la couleur de l'or pâle; il a les yeux larges, le nez proéminent, la taille élancée; c'est le meilleur des fils de Kourou : il est mon époux ! — Cet autre, aux longs bras, que tu vois debout sur son char, aussi grand que l'arbre çâla, les lèvres serrées, les sourcils contractés ; c'est Vrikodara et il est mon époux ! — Cet habile archer, à l'âme ferme, constante, plein de respect pour les vieillards, c'est Ardjouna... et il est mon époux ! — Cet autre, célèbre par sa beauté, protégé par les Pandavas, ferme dans ses vœux, m'est plus cher que la vie ; c'est le héros Nakoula et il est mon époux ! — Cet autre, enfin, éclatant comme la lune et le soleil, .....orateur même parmi les sages, plein de savoir ; ce héros, plein d'ardeur et de prudence, c'est Sahadêra : il est mon époux ! (1).

Cette fidélité vertueuse et éloquente pour cinq jeunes maris, nous transporte dans un milieu social bien particulier. Je note, en passant, le fait, comme attestant, une fois de plus, la variabilité de la morale. Mais le *Mahabhrata* glorifie aussi des sentiments plus voisins des nôtres. Dans le XVII[e] livre du poème, les frères et Draupadi, leur commune femme, se mettent en route, après la victoire, pour la montagne sacrée de l'Himalaya, le mythique Mérou (2). A mesure qu'ils avancent, ils meurent successivement sous la fatale influence de leurs fautes passées. Enfin il ne reste plus que Youdhichthira et son chien. Survient Indra, qui se charge d'introduire le prince dans son paradis, le Swargha, mais le héros Youdhichthira ne consent à entrer dans le séjour de délices, que si son fidèle compagnon à quatre pattes y pénètre avec lui et le Dieu Indra est obligé de se conformer à ce désir. Dharma lui-même, le dieu des morts est touché de cet héroïsme et il dit au prince : « L'abandon fait par toi du char divin, en disant : « Ce chien

(1) A. Sadous, Fragments du *Mahabharata*, 104, 105, 106.
(2) *Ibid.*, 21.

est dévoué », fait qu'il n'y a dans le ciel personne qui t'égale, ô prince des hommes » (1).

Une fois admis dans le paradis, Youdhichthira y cherche en vain ses frères et Draupadi ; sans eux, le séjour céleste lui serait insupportable et il n'y voudrait pas rester. Un messager divin conduit le héros dans l'enfer où languissent et souffrent les siens. Cette descente aux enfers est un des plus célèbres épisodes du Mahabharata :

« Descente sinistre et effrayante, sombre retraite des âmes coupables, environnée de noires ténèbres, enveloppée d'algues impures, souillée de l'odeur du péché qu'exhalent partout la chair et le sang ; lieux encombrés d'or et de chevelures, fourmillant d'insectes et de vers, d'où jaillissent des flammes dévorantes ; où planent des corbeaux, des vautours et des monstres ailés dont la masse se dresse, comme les crêtes du Vindhya. — Le roi marchait au milieu des cadavres, dans cette odeur infecte, les cheveux hérissés, l'esprit plein de tristes pensées. Devant lui, le fleuve inaccessible roulait ses ondes flamboyantes et la forêt de glaives balançait ses feuilles acérées. Il vit les rochers de fer, les fossés de lait bouillant, les cuves d'huile incandescente, les arbres aux épines meurtrières et tous les supplices des méchants. »

Chemin faisant, le héros entend de lamentables appels :

« A l'ouïe de ces plaintes lamentables, qui s'élevaient à ses côtés, Youdhichthira, vivement ému, s'arrêta, en disant : hélas ! Ces voix mainte et mainte fois familières à son cœur, il ne pouvait les reconnaître dans leur expression douloureuse. Mais tout-à-coup éclairé, consterné : « Va, cria-t-il au messager ; retourne vers ceux dont tu poursuis les ordres ! Quant à moi, je ne retourne pas : Qu'ils me voient ici immobile et puissé-je ainsi adoucir les tourments de mes frères malheureux ! » — A peine avait-il dit ces mots que les dieux, à la suite d'Indra, descendirent dans le gouffre infernal. A l'éclat de la pure lumière émanée de tant de vertus, soudain disparurent les ténèbres et s'évanouirent les supplices des méchants. Le fleuve ardent, la forêt épineuse, les lacs, les rochers s'effacèrent et les corps innombrables des morts n'offusquèrent plus les regards du roi juste. Un souffle doux et parfumé, apportant une fraîcheur délicieuse, voltigea sur les pas des dieux et l'enfer s'éclaira de la splendeur du ciel. » (2).

(1) Ph. Ed. Foucaux. Le *Mahabharata*, onze épisodes, 425.
(2) Trad. par F. G. Eichhoff, *in Tableau de la littérature du nord*, etc., p. 459.

Des nombreuses descentes aux enfers, dont nous ont gratifiés les poètes, aucune n'est aussi humaine que celle-là, mais l'accent de ce morceau, comme celui du poème tout entier, est différent de celui du *Ramayana*. Cet accent a quelque chose de moins frais, de moins jeune, et la différence s'accuse surtout dans les parties philosophiques du *Mahabharata* dans la *Bhagavad-Gîta* (chant du bienheureux), le plus bel hymne, qui ait jamais été composé en l'honneur du Panthéïsme, si voisin de notre matérialisme scientifique. J'en citerai quelques passages, mis par le poète dans la bouche de Vichnou, personnifiant l'âme, le double de l'univers.

« Au-dessus de moi, il n'y a rien; à moi est suspendu l'Univers, comme une rangée de perles à un fil. — Je suis dans les eaux la saveur..... ; je suis la lumière dans la Lune et le Soleil, la louange dans tous les Vêdas, le son dans l'air, la force masculine dans les hommes, le parfum pur de la terre, dans le feu la splendeur, la vie dans tous les êtres, la continence dans les ascètes. — Sache... que je suis la semence inépuisable de tous les vivants, la science des sages, le courage des vaillants, la vertu des forts, etc. » (1). « .....Comme dans l'air, réside un grand vent soufflant sans cesse de tous côtés, ainsi résident en moi tous les êtres... — A la fin du Kalpa, les êtres rentrent dans ma puissance créatrice. Au commencement du Kalpa, je les émets de nouveau. — Immuable dans ma puissance créatrice, je produis ainsi par intervalles tout cet ensemble d'êtres sans qu'il le veuille et par la seule vertu de mon émanation. » (2). — « Je suis l'âme, qui réside en tous les êtres vivants ; je suis le commencement, le milieu et la fin des êtres vivants. » (3). « .. ..Je suis le temps sans limites; je suis le fondateur, dont le regard se tourne de tous côtés; la mort qui ravit tout et la vie des choses à venir. » .....« Je suis la chance des trompeurs, l'éclat des illustres, la victoire, le conseil, la véracité des véridiques. » (4)......« Je suis la pénitence des ascètes, la règle d'action de ceux qui désirent la victoire, le silence des secrets, la science des sages. » (5).

En parlant ainsi, l'âme de l'Univers a pris la forme humaine

(1) *Bhaghavad-Gîta* (Trad. Emile Burnouf), 97-98.
(2) *Ibid.*, 115.
(3) *Ibid.*, 131.
(4) *Ibid.*, 135.
(5) *Ibid.*, 137.

de Krichna, l'une des incarnations de Vichnou. Son interlocuteur Ardjouna le supplie de se montrer sous sa forme réelle, panthéistique. Le dieu y consent, mais Ardjouna en est aussitôt tout épouvanté :

« Ta grande forme, où sont tant de bouches et d'yeux, de bras, de jambes et de pieds, tant de poitrines et de dents redoutables : les mondes, en la voyant, sont épouvantés ; moi aussi. — Car, en te voyant toucher la nue et resplendir de mille couleurs ; en voyant ta bouche ouverte et tes grands yeux étincelants, mon âme est ébranlée, je ne puis retrouver mon assiette ni mon calme, ô Vichnou, — Quand j'aperçois ta face armée de dents menaçantes et pareille au feu qui doit embraser le monde, je ne vois plus rien autour de moi et ma joie est partie. Sois-moi propice, maître des dieux, demeure du monde. » (1).

Sans doute ce n'est que de la poésie métaphysique; mais la métaphysique en est jeune, vivante, assez mélangée encore d'anthropomorphisme pour avoir du corps et de la couleur, aussi a-t-elle jeté le vieux poète indien dans un véritable accès d'enthousiasme, qui aujourd'hui même, nous fait le lire avec quelque intérêt, quoique la trempe de son esprit diffère radicalement de la nôtre. Dans cet épisode de la *Bhagavad-Gita*, le *Mahabharata* est supérieur au *Ramayana*, comme l'adulte l'est à l'enfant.

## II. — *La poésie dramatique officielle.*

La revue, forcément très rapide, que j'ai entrepris de faire, m'oblige à ne mentionner que les œuvres principales. Or, le *Ramayana* et le *Mahabharata* constituent ce qu'il y a de vraiment remarquable dans la poésie épique de l'Inde ancienne. Je ne dirai donc rien ni des œuvres plus anciennes, ni des imitations pâles, par exemple, du *Rhagou-Vança* de Kalidasa, qui a tous les défauts du *Ramayana* sans les qualités. C'est maintenant de la poésie dramatique, qu'il me faut parler.

Or, la littérature dramatique de l'Inde ancienne est de très

(1) *Ibid.*, 147.

médiocre valeur. Elle est d'ailleurs assez peu considérable, puisqu'elle compte seulement une soixantaine de drames, tandis que la Chine en a cinq à six cents. C'est qu'en Chine, la littérature dramatique est et a toujours été populaire. Au contraire, dans l'Inde, elle est restée une littérature à l'usage des castes brahmanique et guerrière. Les drames indiens ne se jouaient que rarement, dans des occasions solennelles, souvent durant les saisons consacrées à telle ou telle divinité (1). Toujours, en effet, ces pièces représentent les aventures des dieux mélangées à celles des mortels et ces mortels sont habituellement des rois. L'amoureuse est fréquemment une *apsara,* une nymphe.

Ces drames, que l'on peut appeler officiels, sont écrits, presque entièrement en Sanscrit, c'est-à-dire dans une langue morte et très altérée, une sorte de Sanscrit de cuisine. Pourtant le brahmane des drames parle *Prâcrit* (2). La forme de ces pièces est aussi artificielle que le reste. Elles sont en prose mélangée de couplets, exactement comme nos vaudevilles. Le style en est prodigieusement affecté, marivaudé, émaillé de comparaisons forcées, d'expressions cherchées et aussi peu naturelles que possible. Il en est ainsi, du moins, dans les drames de Kalidasa, qui sont les types de ce genre faux et maniéré.

Dans ces pièces de Kalidasa, il n'y a ni la moindre action, ni la moindre observation ; l'art scénique n'est pas même soupçonné. Les dialogues, toujours languissants, seraient insupportables, s'ils n'étaient un peu parés par de jolies tirades descriptives. Les caractères sont invariablement de convention et fixés une fois pour toutes. Chaque pièce a son roi, son brahmane, son ascète, une jeune héroïne qui est souvent une nymphe, une *apsara*, chose d'ailleurs nécessaire, puisque le roi à qui elle ne manque pas d'inspirer de l'amour, étant seulement Kchatriya, ne pourrait épouser une brahmane; mais il lui est

(1) Posnett, *Comp. Litter.*, 312.
(2) *Sacountala* (Trad. Bergaigne et Lahugeur), préface V.

licite d'introduire une semi-déesse dans son gynécée. Dans ce gynécée, il y a déjà plusieurs reines, dont l'une au moins est jalouse du nouvel objet dont le roi s'est épris. Ce monarque d'ailleurs n'est pas un personnage humain. Sa grande fonction est de protéger les ascètes, de combattre pour eux contre les démons (*danavas*) ou les bêtes sauvages (1). Il est naturellement invincible, traite d'égal à égal avec les dieux ; le dieu solaire Indra lui dépêche des messagers ou bien lui prête au besoin son char aérien (2). Quand bon lui semble, le roi s'en va rendre visite à Indra, toujours dans un char céleste (3). Le prestige de ce roi de théâtre est énorme. On ne paraît pas devant lui sans apporter un présent (4) ; en l'abordant on doit commencer par dire : « Victoire, victoire au roi » (5). Son gouvernement « dissipe les ténèbres jusqu'aux limites du monde » (6). Pourtant ce tout puissant monarque n'exprime pas une pensée qui vaille et le moindre obstacle déconcerte sa sagacité, qui est médiocre.

Heureusement pour sa majesté, que l'auteur a toujours soin de mettre à côté de ce roi fainéant, un brahmane complaisant, très vulgaire, mais plus avisé. Ce personnage du brahmane et le rôle qu'on lui attribue, dans des drames à demi religieux et commençant parfois par une prière, sont singuliers. De pareilles inconvenances n'auraient sûrement pas été tolérées au beau temps de la puissance brahmanique ; mais Kalidasa est un poète relativement moderne, puisqu'il est à peu près contemporain de Virgile. Ce brahmane, qui ne parle pas Sanscrit, est un être toujours peu estimable, glouton, poltron, bouffon. Confident et valet du roi, il lui sert volontiers d'intermédiaire dans ses intrigues amoureuses. Son langage, toujours gros-

(1) *Vikramourvaci*, 19.
(2) *Sacountala*, 154, 159, 182.
(3) *Vikramourvaci* (Trad. Foucaux), 23.
(4) *Sacountala*, 48.
(5) *Vikramourvaci*, 25.
(6) *Ibid.*, 25.

sier, contraste avec le maniérisme des autres personnages. Dans *Vikramourvaci*, le brahmane Manavaka dit que « le secret du roi se gonfle en lui comme une part de riz bouilli » (1). Le même brahmane va jusqu'à tenir des propos irrévérencieux au point de vue religieux, par exemple, ceci : « Qu'y a-t-il à regretter du ciel ? On n'y mange ni l'on n'y boit. On ne trouve là que des êtres dont les yeux ne clignent pas, comme ceux des poissons » (2). Çà et là du reste, un souffle de scepticisme court dans la pièce ; ainsi, dans *Sacountala*, un pêcheur chante le couplet suivant :

« Les dieux aiment la bonne chère :
« Un saint brahmane est leur boucher, etc. (3).

Mais, si, à l'époque où furent composés les drames de Kalidasa, l'auréole des brahmanes en général était un peu ternie, celle des ascètes en particulier resplendissait encore :

« L'hermite, qu'on insulte, est, dans son humble case,
« Pareil au feu qui couve et peut tout consumer, etc. » (4).

Aussi le roi est-il aux petits soins pour les ermites et à leurs ordres (5). Leur malédiction a d'épouvantables effets et ils la lancent volontiers ; il suffit pour s'attirer cette calamité, de ne pas accourir assez vite, quand ils appellent (6). C'est une malédiction de ce genre, qui est le grand ressort du drame de *Sacountala*, car elle a pour conséquence de frapper le roi d'amnésie ; il en oublie totalement la belle *Sacountala*, qu'il venait d'épouser et qui même était enceinte (7).

Le style de ces compositions dramatiques ressemble assez à celui du *Ramayana*. On y retrouve les mêmes comparaisons,

(1) *Vikramourvaci*, 23.
(2) *Vikramourvaci*.
(3) *Sacountala*, 121.
(4) *Sacountala*, 41.
(5) *Sacountala*, 12.
(6) *Sacountala*, 77.
(7) *Sacountala*, 81-110-111.

gracieuses parfois, mais convenues, le même abus des qualificatifs et des descriptions, le même sentiment esthétique des beautés de la nature. Le poète prend pourtant un peu plus de liberté ; il sort de temps en temps des locutions, des métaphores, des comparaisons stéréotypées et il rencontre alors d'heureuses expressions. Ourvaci déclare qu'elle « boit des yeux » ceux qui partagent son plaisir et sa peine (1). On nous dit que le roi « a la fièvre de Sacountala » (2), que « s'il n'est pas sincère, un hommage ne touche pas plus le cœur des femmes, qu'une pierre fausse, artificiellement colorée, ne trompe le lapidaire » (3). Les comparaisons triviales, mais énergiques, n'épouvantent plus, et l'une des femmes d'un roi, amoureux hors de son gynécée légitime, déclare que « le cœur du roi est fondant comme du beurre frais » (4). Le roi Douchanta, quittant à regret Sacountala pour rentrer dans son palais dit :

« La hampe du drapeau brave l'effort du vent ;
« Mais l'étoffe captive ondoie et se rebelle.
« Ainsi mon corps marche en avant ;
« Mais mon cœur retourne vers elle. (5).

Les couplets intercalés dans le texte, sont parfois jolis, quand ils ne sont pas trop maniérés ; par exemple, celui-ci :

« Souvent un bel objet, un chant plaintif ou tendre
« Fait rêver,
« Et, troublé dans sa paix, le cœur cherche à comprendre,
« Sans trouver.
« Mais nous avons aimé dans une autre existence,
« Et pleuré
« L'instant vague et charmant de la ressouvenance
« Est sacré. (6).

(1) *Vikramourvaci*, 18.
(2) *Sacountala*, 131.
(3) *Vikramourvaci*, 42.
(4) *Ibid.*, 62.
(5) *Sacountala*, 34.
(6) *Sacountala*, 102.

Je veux citer encore une jolie peinture de la joie paternelle :

« Avoir de tels enfants... Ah ! Quelle douce chose !
« Contempler leurs joyeux ébats,
« Voir leurs petites dents garnir leur bouche rose,
« Qui s'ouvre pour rire aux éclats,
« Suivre l'effort charmant de leur langue novice,
« Les prendre à terre tout poudreux,
« Les porter dans ses bras, complaire à leur caprice :
« Ah ! Que les pères sont heureux ! (1).

Cette fois Kalidasa est sorti de l'Inde pour entrer dans l'humanité.

Cet art dramatique, tel que nous le fait voir Kalidasa, poète encore gracieux mais de décadence, est tout artificiel, fait pour un public spécial, puisque tous les personnages distingués parlent une langue morte, le Sanscrit. Pourtant, par un certain côté, ce théâtre de cour est démocratique ; car il fait un large usage de la prose, et les compositions en prose se peuvent difficilement conserver sans altération par la tradition orale et mnémonique : il faut qu'on les écrive, c'est-à-dire qu'on les divulgue, tandis que, pendant plus de 2000 ans, les brahmanes avaient conservé comme un trésor incommunicable au vulgaire, leur littérature politico-religieuse, composée en vers et en langue sanscrite (2).

Au total cependant les œuvres dramatiques de Kalidasa sont des plantes de serre ; mais néanmoins elles conservent des survivances archaïques, attestant qu'un art scénique, moins frelaté, les a jadis précédées. Ainsi la mimique y tient encore une place importante. Kalidasa lui-même, dans une de ses pièces (3), parle de l'importance de l'attitude au théâtre :

« Par ses membres, dit-il en parlant d'une sorte de concours d'élèves, comme s'ils étaient doués de la parole, l'idée tout entière était indiquée ; les pieds, en se posant, suivaient la mesure : tout s'accordait pour

(1) *Sacountala,* 167.
(2) Posnett, *Comp. Litter.*, 299.
(3) *Malavika et Aguimitra,* 35 (Trad. Foucaux).

l'expression des sentiments. — Dans le mouvement des mains, l'exécution était gracieuse et d'accord avec les alternatives ; un sentiment succédait à un sentiment : c'est bien là l'enchaînement de la passion. »

La mimique théâtrale ne servait pas seulement à exprimer des sentiments ; on y avait recours pour peindre diverses actions, que l'indigence de la machinerie et de la mise en scène ne permettait de représenter que symboliquement. Y avait-il une montagne à gravir? on faisait la mimique d'une ascension. Quand le roi voyage sur son char, soit sur la terre, soit dans les airs, le cocher se borne à simuler par ses gestes la course du véhicule (1).

Ces artifices, si primitifs, datent évidemment de bien loin et ils suffiraient à faire supposer qu'autrefois, avant l'institution de la monarchie despotique et le triomphe complet de la caste brahmanique, les Indiens, Aryas et autres, ont eu leurs opéras-ballets, tels qu'on les rencontre à l'origine de presque toutes les civilisations. Mais ce genre de spectacle est encore en honneur, dans l'Inde, au moins en pays tamoul. A Pondichéry, on n'a pas cessé de donner annuellement des représentations composées par le populaire et qui ont toujours un caractère comique. D'autres représentations triennales, défrayées par les hautes castes, revêtent une allure plus grave. On y joue de vraies pièces sur des sujets réputés sérieux. Le spectacle se donne en plein air. La scène est une construction provisoire, ayant environ quarante mètres de longueur sur dix de hauteur. Elle est décorée de colonnettes, de peintures, de feuillage, de tapis. Des machines, portées par des hommes cachés à l'intérieur, figurent les éléphants, les animaux, les monstres mythiques. Les représentations sont interminables ; car aucun détail n'est abrégé. Par exemple, si une femme est condamnée à mourir dans une forêt, on la fait promener, plusieurs heures durant, la corde au cou et suivie par des bourreaux portant la hache sur l'épaule. Pendant ce temps, la

(1) Kalidasa, *Vikramourvaci*, 14-15-22.

condamnée répète à satiété les mêmes lamentations. Une seule pièce, rendue de cette façon trop réaliste, peut durer de 4 à 7 nuits entières. Les spectateurs, souvent au nombre de cinq à six mille, dorment, partent, reviennent, se succèdent (1).

Les pièces jouées sur ces théâtres populaires sont bien encore empreintes du sceau brahmanique ; les citations et allusions religieuses y abondent ; le pouvoir royal et l'obéissance, qui lui est due, y sont exaltés ; mais, dans l'ensemble, elles sont plus naturelles et plus vivantes que le théâtre officiel. Il va sans dire aussi qu'elles ne peuvent être écrites que dans des dialectes vulgaires.

Le drame de *Sâranga*, très populaire en pays tamoul, est le chef d'œuvre du genre. Le sujet est exactement celui de la *Phèdre* de Racine : l'amour incestueux d'une reine pour son beau-fils, qui résiste vertueusement, est accusé faussement par sa belle-mère, puis condamné par son père abusé et enfin mis à mort. Ces légendes, tantôt dans le genre de Phèdre, tantôt analogues à celle de Putiphar, ont couru tout le monde antique et défrayé quantité de contes populaires. Dans son genre, le drame de *Sâranga* (2) est remarquable. Le dialogue y est plus ferme que celui des pièces de Kalidasa ; le style en est moins maniéré, moins descriptif ; les dieux n'interviennent que pour le dénouement. La place me manque pour de longues citations. Je citerai seulement le couplet, très populaire, adressé par la reine Tchitranguy au vertueux Sâranga pour vaincre ses refus.

« Pourquoi songer à ton sort, ô mon Sâranga ? — Suis-je ta mère, dis ? — Penses-tu me payer de paroles artificieuses ? — Qui t'apprit donc tant de refus ? — Je t'implore et te conjure. — Pourquoi tant de détours et de feinte ? — Quand les amantes sont éprises, — les amants trompent-ils leurs désirs ? — Se fait-on payer pour boire le jus de la canne à sucre ? — Ton cœur est-il un rocher ? — Ne sais-tu pas que

(1) Lemairesse, *Poésies populaires du Sud de l'Inde*, II, 229.

(2) Tragédie tamoule, tirée d'une vieille légende par le poète Manikapoullé. *In « Poésies populaires du Sud de l'Inde »*, par Lemairesse, t. II, 240.

la vengeance d'une femme est inévitable ? — Tu es là, comme celui que tourmente un démon ? — Trouves-tu amer le lait et le miel ? — Point de refus. Viens, de grâce ! — La fleur de la jeunesse passe, hélas ! — Ne diffère donc plus, mon héros ! — Quand la fortune s'offre d'elle-même, — la foule-t-on aux pieds, dis-moi ? — Satisfais-moi sur mon lit, — et caresse mon sein plein d'amour. — Je languis et me meurs, Sâranga. — Pas de colère contre moi ; je t'en conjure. — Ne commets pas un crime par ton refus. — J'attends sûrement tout de toi, Sâranga. »

Dans l'original, chaque vers se termine par le nom du héros, Sâranga, ce qui donne à la tirade une couleur monotone. Sans doute, ce morceau ne saurait être cité, comme un modèle de haute poésie. On y sent pourtant un certain naturel ; on y entend le cri d'une passion aussi animale que sincère, toutes choses qui font absolument défaut aux compositions maniérées de Kalidasa.

Le drame de *Sâranga* est écrit en vers et il est probable qu'il en a été ainsi du théâtre primitif dans l'Inde, alors qu'il était associé à la danse, au chant et à la mimique. Dans les pièces distinguées, composées surtout en Sanscrit, les morceaux en vers sont réservés pour les passages à effet et mis le plus souvent dans la bouche des principaux acteurs, notamment du roi. Sûrement, il n'en a pas toujours été ainsi. Les pièces primitives ont dû être chantées, par conséquent, écrites en vers. Dans l'Inde, on a encore, pour les vers, un respect superstitieux. Toujours un vers cité, même hors de propos, donne un grand poids au raisonnement et, si le vers cité renferme une comparaison plus ou moins juste, il clôt toujours la discussion : pour beaucoup d'Indiens, comparaison vaut raison (1).

Les représentations à la fois chorégraphiques, mimiques et chantantes des Bayadères se rapprochent peut-être plus encore que le théâtre populaire, des opéras-ballets primitifs. Ces chants des Bayadères, toujours composés en dialectes vulgaires, n'ont souvent absolument rien de religieux. Le sujet en est habituel-

(1) *Lettres édifiantes*, vol. XIII, 113.

lement érotique et les expressions d'une excessive liberté. L'un d'eux, intitulé : « Entretien d'un homme et d'une femme en route » (1) rappelle beaucoup le célèbre dialogue de Théocrite, *Daphnis et Chloé*, mais avec de telles crudités de langage, qu'on ne saurait les citer même en latin. Toutes ces poésies, beaucoup moins apprêtées que les œuvres écrites en Sanscrit, attestent nettement ce qu'on pouvait déjà inférer des livres sacrés, savoir, que les races de l'Inde, je dis les races littéraires, sont non seulement sensitives, mais très sensuelles. C'est ce qui donne à leur littérature un coloris trop vif, laissant peu de place à la pensée.

### III. — *Ce que vaut la littérature indienne.*

Pour la première fois, dans le cours de ces études, nous venons de rencontrer une littérature complète, ayant suffisamment évolué et que nous pouvons suivre pendant de longs siècles à partir de ses origines. — La littérature indienne constitue donc un précieux document, propre à nous renseigner, d'une part, sur la valeur morale et intellectuelle de la race, d'autre part, sur l'influence exercée par les institutions politiques et religieuses au point de vue littéraire. — Sans nous occuper des données, que peut fournir l'histoire de l'Inde, prenons sa littérature et jugeons-la en elle-même au point de vue de la forme et du fond.

Le style des odes, des épopées, des drames est toujours très coloré, très pittoresque, mais toujours en même temps lâche et diffus. On abuse de la description ; c'est partout une fatigante accumulation d'épithètes, de qualificatifs, de comparaisons et cette exubérance d'accessoires tient à ce que le poète n'est jamais capable de saisir le trait caractéristique, qui sous-entendrait les autres. Lui-même a conscience de sa

(1) Lemairesse, *loc. cit.*, t. II, 295.

faiblesse et il entasse les attributs sans choix ni mesure, craignant toujours de ne pas être compris.

Si la poésie indienne a quelque souci de l'aspect extérieur des choses, elle fait en revanche peu de cas de l'observation vraie, quand il s'agit des hommes. Les héros de ses épopées, les principaux personnages de ses drames sont conçus tellement en dehors des conditions humaines, qu'on a de la peine à s'y intéresser. A vrai dire, il n'y a guère de vivant et de sincère dans la littérature indienne qu'une intense perception des beautés de la nature.

Le côté sentimental est au contraire très borné ; il se renferme tout entier dans le cercle de la famille, dans l'amour paternel ou filial, dans l'amour, conjugal ou non, mais trop souvent sensuel. Pourtant, dans le *Mahabharata,* nous voyons l'attachement à la famille s'élever jusqu'à l'héroïsme. Nulle trace de sentiments plus généreux et plus larges, comme le patriotisme, l'amour de la justice, etc.

Le côté intellectuel proprement dit ne serait pas représenté dans la littérature indienne, sans la grande métaphysique du panthéisme, qui est au fond du Brahmanisme. Cette donnée, les poètes la chantent quelquefois ; mais uniquement parce que la religion le permet.

On peut dire que la littérature indienne est celle d'une race servile ou asservie. Dans toutes les œuvres poétiques, la religion domine et trône ; dans les épopées, l'histoire est submergée par la mythologie. Partout l'esprit est l'esclave du Brahmanisme ou du Bouddhisme. Mais si le prêtre maîtrise la pensée ; le corps est tout aussi enchaîné, il est la chose du roi, qui lui-même est le bras séculier du brahmane.

En résumé, la littérature indienne est celle d'une race, dont le ressort est brisé, d'une race qui a subi un arrêt de développement intellectuel. Pourtant cette race n'était pas mal douée ; mais la double servitude religieuse et monarchique ne lui a pas permis d'avoir des sciences d'observation, ni même une histoire.

Trop faible pour réagir, la race s'est soumise et ses représentants les mieux doués se sont lancés dans les spéculations métaphysiques, dans les combinaisons mathématiques, qui ne donnent d'ombrage ni au trône, ni à l'autel : en résumé, la pensée, dans l'Inde, est arrivée à la caducité sans passer par la virilité ; elle est restée servile, sensuelle et subtile.

---

# CHAPITRE XIV

## La Littérature en Perse

—

SOMMAIRE

I. *La littérature antéislamique.* — La destruction des livres perses par les Arabes. — Pourquoi l'*Avesta* a survécu. — L'animisme poétique dans l'*Avesta.* — Les hymnes au Soleil et à Mithra.

II. *La poésie héroïque en Perse.* — Le *Chah-Nemeh.* — Les antiques légendes résumées dans le *Chah-Nemeh.* — Les plaintes de Firdousi. — Le style imagé du *Chah-Nemeh.* — Maniérisme des figures. — Locutions rituelles. — Une description de bataille. — La magie dans le *Chah-Nemeh.* — L'astrologie. — Les légendes de Rustem et de Kei Kaous. — La Phèdre perse. — Les beautés du *Chah-Nemeh.* — La pauvreté des idées. — Le fatalisme astral.

III. *Les poètes lyriques de la Perse.* — La ménagerie des poètes courtisans. — Roudagui. — Kisaï. — Chahid de Bactriane. — Avicenne et ses hardiesses. — Abou-Saïd, le libre-penseur. — Saadi et Hafiz.

IV. *Le théâtre persan.* — Le théâtre populaire. — Karaguëz. — Les *téazié.* — Extrême impressionnabilité de l'auditoire. — Le style emphatique des *téazié.*

V. *L'évolution littéraire chez les Iraniens.* — Les Kâfirs et les Perses primitifs. — La parenté probable des Slaves primitifs et des Iraniens.

### I. — *La Littérature antéislamique.*

Parmi les antiques empires de la primitive histoire, il n'en est aucun, qui ait joué un rôle aussi éclatant que celui des Perses et il n'en est aucun dont la primitive littérature nous soit moins connue. C'est que la Perse a été conquise par les Arabes et de trop bonne heure, alors que l'Islamisme était encore dans sa période de fanatisme aveugle et furieux. On raconte qu'après la conquête de la Perse par les Arabes, Saad écrivit au calife Omar pour lui demander l'autorisation de faire transporter en Arabie les livres, qu'il avait trouvés en Perse. Omar répondit : « Jetez tous ces livres à l'eau. Si leur con-

tenu peut diriger vers la vérité, Dieu nous a accordé un livre bien supérieur ; si leur contenu est faux, que Dieu nous préserve de les lire ».

Une autre fois, on présenta à Abdallah, fils de Taher, un ouvrage dédié à Khesrou-Nouchirvan ; mais Abdallah répondit : « Nous lisons le Koran. Toute autre lecture que celle de ce Livre sacré et des traditions du Prophète nous est inutile. D'ailleurs le livre, que vous me présentez, a été composé par les Mages » Puis il ordonna de jeter le livre à l'eau et de brûler tous les ouvrages écrits en ancien Persan.

Ce ne sont pas là des faits isolés. Ce zèle destructeur était l'esprit ou plutôt le manque d'esprit des conquérants. Mahmoud le Gaznévide, protecteur et père des lettres, fit brûler, dans la ville de Rei, une précieuse bibliothèque, parce qu'elle renfermait, disait-il, des ouvrages opposés à la foi musulmane, etc. (1). Grâce à cette ferveur bornée, les anciens livres historiques et une grande partie des livres religieux de l'ancienne Perse ont été anéantis. De ces derniers, ceux qui nous restent sont de genre liturgique, c'est-à-dire assez peu intéressants. S'ils ont survécu, c'est qu'ils existaient à un grand nombre d'exemplaires. C'est ainsi que, chez nous, si une pareille Saint-Barthélemy de livres était possible et venait à se réaliser, les *Paroissiens* auraient grande chance de survivre à l'universelle destruction.

L'ancienne poésie lyrique de la Perse a disparu et pourtant les compagnons d'Alexandre et plus tard les chrétiens ont entendu les Perses chanter des poésies amoureuses, etc. ; toute cette antique littérature est perdue et les versets du *Zend-Avesta*, si parfaitement insipides, ne suffisent pas à nous consoler de cette destruction. Un savant, très familier avec les reliques de cette ancienne liturgie, déclare franchement qu'elles ont juste autant d'intérêt que nos catéchismes (2). Quoique

(1) L. Dubeux, *La Perse*.

(2) J. Darmsteter, *Origines de la poésie persane*.

sévère, ce jugement n'est pas cependant tout à fait conforme à la justice. Çà et là il existe dans l'*Avesta* quelques versets, quelques courts passages lyriques, qui, tout en étant très loin du sublime, offrent néanmoins un certain intérêt au point de vue littéraire. On peut citer, parmi ces épaves poétiques, les versets de l'*Avesta* où le rédacteur, naïvement animiste, considère la terre labourable, comme un être vivant, et fait l'énumération des moyens par lesquels on arrive à lui faire plaisir. Ces moyens sont le labourage, l'irrigation, la fumure, etc. La terre elle-même, la terre personnifiée, prend la parole pour exprimer la joie que lui cause ce traitement utilitaire (1). Or de pareilles idées animiques sans doute, mais poétiques pourtant, ne viendront jamais aux rédacteurs de nos catéchismes.

Certains hymnes de l'*Avesta* ne méritent pas non plus un absolu dédain. Sans avoir une très grande valeur poétique, ils peuvent cependant soutenir la comparaison avec la moyenne des hymnes que le *Rig-Véda* consacre au dieu solaire Indra.

« Nous célébrons le soleil, immortel, étincelant, aux coursiers infatigables. Quand le soleil brille dans le ciel, les *Yazatas* célestes accourent par centaines, par milliers, recueillent la lumière, la distribuent, la répandent sur la terre créée par Ahura-Mazda, etc. » (2).

Quelques hymnes à Mithra ne manquent pas non plus d'un certain lyrisme :

« Nous honorons le vigilant Mithra, qui, le premier des Yazatas célestes, pointe au-dessus du mont Hara, avant le soleil immortel aux chevaux rapides ; Mithra, qui, le premier, ayant l'apparence de l'or, saisit les beaux sommets. De là, très utile, il embrasse toute la région éranienne,.... dans laquelle des montagnes élevées, pleines de pâturages, arrosées de cours d'eau, font croître de la nourriture pour le bétail, où se trouvent des lacs profonds aux vastes eaux, où de larges eaux fluviales vont rapidement, torrentueusement vers le pays d'Iskata, etc. » — « Nous honorons Mithra au casque d'argent, à la cuirasse d'or, armé d'un poignard, fort, puissant seigneur de la tribu, guerrier.

(1) Zend-Avesta-Vendidad, Fargard, III.
(2) *Avesta* (trad. de Harlez) — *Khorda-Avesta*, Yesht, 6.

Brillante est l'arrivée de Mithra..... Viennent à notre aide les grands Mithra et Ahura, quand les armes retentissent, quand les chevaux frappent la terre, quand les armes brillent, quand les cordes résonnent en lançant la flèche, etc. » — « Les bras élevés, Mithra du paradis s'avance vers l'immortalité sur un beau char d'or. Ce char est traîné par quatre chevaux également blancs, nourris de l'aliment céleste, immortels. Leurs sabots sont d'or aux pieds de devant, d'argent à ceux de derrière. Tous ils sont attelés au timon recourbé vers le haut et attaché par de solides crocs métalliques, etc., etc. » (1).

Sans doute, cette poésie est sans idées ; mais elle ne manque ni d'images, ni de couleur, ni d'animisme anthropomorphique. Sous tous ces rapports, elle ressemble beaucoup aux hymnes du Rig-Véda et, puisqu'il est de mode d'admirer ceux-ci, on ne saurait dédaigner absolument le *yast* de *Mithra*.

Pourtant ce sont là d'assez médiocres spécimens de la primitive poésie persane. La poésie profane, aujourd'hui anéantie, était sans doute moins monotone; mais le grand poème épique de la Perse, le Chah-Nemeh, renferme sûrement un bon nombre des antiques légendes, qui ont dû l'alimenter : c'est le moment de l'examiner.

## II. — *La Poésie héroïque en Perse.*

Si peu attrayante que soit en général la lecture de l'Avesta, si indigeste qu'en soit le plus souvent la rédaction, cependant le livre donne, par le côté moral, l'idée d'une race saine, virile. On n'en peut que regretter davantage la disparition de la primitive poésie persane, de la poésie antérieure non seulement à la conquête arabe, mais encore à l'établissement de la monarchie absolue et de la religion mazdéenne ; puisque partout le despotisme combiné des rois et des clergés a pour effet de paralyser ou de ravaler l'inspiration poétique. Même dans le poème épique ou du moins héroïque de la Perse, dans le *Chah-Nemeh* ou *Livre des rois*, nous n'entendons qu'un écho

(1) A. Hovelacque, l'*Avesta*, 176-193 (passim).

très affaibli des anciennes légendes persanes. L'auteur du poème, le célèbre Firdousi, n'a pas même l'idée d'un autre régime que celui de la monarchie absolue et il a fait siens tous les procédés, tous les défauts aussi, de la poétique arabe, dans son histoire mythologique des anciens rois de l'Iran.

Néanmoins, malgré les nombreuses imperfections de fond et de forme, qui ne permettent pas d'égaler le *Livre des Rois* aux chefs-d'œuvre du même genre, l'ouvrage vaut la peine d'être étudié : c'est un précieux document de psychologie ethnique et littéraire tout à la fois. Il jouit d'ailleurs, en Perse, d'une énorme renommée ; il y est familier à tout le monde et chacun en peut citer des vers ou des fragments (1).

Firdousi lui-même nous apprend, qu'il a seulement mis en vers de vieilles traditions, bien connues : « Tout ce que je dirai, tous l'ont déjà conté ; tous ont déjà enlevé le fruit du jardin de la connaissance » (2). Ces traditions, auxquelles Firdousi a seulement donné la forme poétique, avaient été conservées par les Mages, les *Mobeds*. Elles étaient réunies dans un vieux livre Pehlevi, qu'un ami procura à Firdousi :

« J'avais, dans ma ville, un ami, qui m'était dévoué. Tu aurais dit, qu'il était dans la même peau que moi..... Il me dit : Je t'apporterai le livre Pehlevi.... Puis il apporta devant moi un livre et la tristesse de mon âme fut convertie en joie. » (3).

Par ses dimensions, l'œuvre de Firdousi est considérable ; elle contient, dit son auteur, soixante mille distiques ; car c'est cette forme du distique, assez mal appropriée pourtant à un ouvrage de longue haleine, que Firdousi a choisie. Ce travail a absorbé la plus grande partie de sa vie, 35 ans, dit-il ; il ne l'a achevé qu'à l'âge de quatre-vingts ans, le 25 février 1010 de Jésus-Christ, dans la 400me année de l'Hégire. Il affirme que, sauf les générosités de quelques concitoyens généreux, son

(1) Drouville, *Voyage en Perse*, II, 10.
(2) *Livre des Rois*, t. I, 10 (trad. Mohl, in-12).
(3) *Ibid.*, I, 13.

travail, qu'on lui a pillé sans scrupule, lui a rapporté plus d'éloges que d'argent ; mais, dit-il :

« Le voici terminé, ce glorieux poème, et l'éclat de ma gloire va remplir le monde. Je ne mourrai pas et mon nom deviendra immortel; car j'ai répandu la semence du bien dire. Tout homme intelligent, sage et pieux bénira ma mémoire, quand je ne serai plus » (1).

Enfin, le poème commence et finit par un éloge exagéré du sultan Mahmoud le Gasnévide, qui pourtant n'a guère aidé le poète ; mais Firdousi n'est rien moins qu'un révolté ; son rêve au contraire eût été de devenir poète de cour.

On ne peut résumer le *Livre des rois*, simple recueil de traditions merveilleuses ; mais on peut en faire un rapide examen critique, au point de vue du style, des sentiments et des idées.

Le style est des plus imagés ; mais figures, métaphores, comparaisons sont trop souvent exagérées, dépourvues de propriété, ou simplement rituelles. Il en est pourtant, qui ne manquent ni de grâce ni de fraîcheur. Ainsi, en apprenant la mort de son fils, un roi du Chah-Nemeh voit « le monde devenir noir devant lui » (2). Les expressions, comparaisons et métaphores de ce genre abondent. — Le sort brisa le trône de Djemchid, « comme une herbe fanée » (3). — « Je suis un Iranien humble, comme une fleur de nénuphar » (4). — « Le soleil se leva, semblable à la joie d'une femme qui ravit les cœurs » (5). — « Roses belles, comme les joues des femmes, qui dissipent les soucis » (6). — « Il fera de vous des haches pour frapper vos compagnons » (7). — « Il en eut soin, comme d'une pomme fraîche » (8), etc. etc.

(1) *Livre des Rois*, t. VII, 409.
(2) *Ibid.*, I, 21.
(3) *Ibid.*, 47.
(4) *Ibid.*, 90.
(5) *Ibid.*, 288.
(6) *Ibid.*, II, 31.
(7) *Ibid.*, VII, 206.
(8) *Ibid.*, VII, 207.

Mais trop souvent les images sont fausses, forcées ou maniérées, comme celles-ci : « Soudain la lumière se leva sur les montagnes et tu aurais dit, que le soleil eût versé des rubis sur l'azur du firmament » (1). — Un personnage est heureux, « comme le faisan qui s'approche de la rose » (2). — « Je frappai le dragon avec une massue à tête de bœuf ; tu aurais dit, que le ciel faisait pleuvoir sur lui des montagnes » (3). — Dans un combat, on a tué tant de guerriers, que la terre en est devenue « d'une extrémité à l'autre, couleur de rubis » (4).

L'antique divinité des anciens Perses, le soleil, inspire aussi à Firdousi des images et des figures d'un goût médiocre : « Le Soleil élève sa main dans la voûte céleste et déchire avec ses ongles les joues sombres de la nuit » (5). — Le soleil a une épée, et il la tire du fourreau ; il a de plus une robe jaune (6). Cette robe est en brocart et le soleil paraît « semblable à du brocart jaune, mouchetant la montagne, comme une peau de léopard » (7).

D'autres comparaisons sont tellement subtiles, qu'on ne les comprend pas sans peine ; ainsi pour dire qu'un homme a vu clair dans des ruses ourdies contre lui, le poète écrit : « Il comprit que cette graine, qu'il avait cru fraîche, était vieille et ne pousserait pas » (8). Mais c'est surtout en parlant des femmes, que Firdousi atteint les limites de l'hyperbole et abuse des images folles, des métaphores convenues une fois pour toutes. « Les filles du roi Djemchid, dit-il, arrosaient leurs joues de rose avec leurs yeux de narcisse » (9). Les femmes sont

(1) *Livre des rois*, I, 53.
(2) *Ibid.*, I. 90.
(3) *Ibid.*, I, 249.
(4) *Ibid.*, II, 52.
(5) *Ibid.*, IV, 117.
(6) *Ibid.*, VII, 56.
(7) *Ibid.*, VII, 339.
(8) *Ibid.*, VII, 178.
(9) *Ibid.*, I, 73.

toujours des lunes ou des cyprès; leurs cheveux sont invariablement du musc et, en parlant de deux jeunes femmes, on dit tout couramment dans le poème : « elles sont, comme du musc, les deux boucles de cheveux des deux lunes » (1). Quand le lecteur n'est pas averti, il ne comprend pas facilement des métaphores, comme celles-ci : « Il vit devant lui un cyprès surmonté d'une lune » ou encore « cyprès au sein argenté, au visage de lune » (2). Les femmes et suivantes des reines sont toujours des « idoles » et comme les reines sont « des lunes », il en résulte des phrases fort étranges, par exemple : « Les idoles s'assirent à côté de la lune » (3).

Ces couleurs, si parfaitement fausses et dont Firdousi abuse, rendent très fatigantes la plupart de ses descriptions. Ainsi il nous dit, que

« Féridoun était de stature, comme un cyprès; de face comme un soleil; ses cheveux étaient blancs comme le camphre; sa face rouge comme la rose; ses deux lèvres pleines de sourire; ses deux joues pleines de couleur et sa bouche royale remplie de douceur » (4).

Voici la description d'une jeune fille. Toutes les couleurs de la palette y ont passé :

« Elle est, de la tête aux pieds, comme de l'ivoire; ses joues sont, comme le paradis; sa taille est comme un platane. Sur son cou d'argent tombent deux boucles musquées, dont les bouts sont courbés, comme des anneaux de pied. Sa bouche est, comme la fleur du grenadier; ses lèvres sont, comme des cerises et de son buste d'argent s'élèvent deux pommes de grenade. Ses deux yeux sont, comme deux narcisses dans un jardin; ses cils ont emprunté leur couleur de l'aile du corbeau. Ses deux sourcils sont, comme un arc de Tharaz, couvert d'une écorce colorée délicatement par le musc. Si tu vois la lune, c'est son visage; si tu sens le musc, c'est le parfum de ses cheveux, etc. » (5).

(1) *Livre des rois*, I, 78.
(2) *Ibid.*, I, 192, 193.
(3) *Ibid.*, I, 204.
(4) *Ibid.*, I, 110.
(5) *Ibid.*, 190.

Il est évident que, dans ce procédé de description ampoulée, on ne se pique pas du tout de rapprocher des choses ayant quelque analogie, mais simplement de donner une idée des impressions produites par la vue de la belle femme, que l'on décrit. Entre l'aspect réel de la lune et celui d'un visage féminin, il n'y a sûrement pas grand rapport ; mais il peut en exister entre le plaisir que fait une jolie figure et celui, que l'on éprouve en contemplant la pleine lune pendant une radieuse nuit méridionale.

Dans tout le *Livre des rois*, ce procédé descriptif est employé. Je n'en multiplierai pas les exemples ; mais je veux citer encore une description de bataille :

« La montagne résonnait des voix des braves ; la terre tremblait sous le pied de leurs chevaux ; les griffes et les cœurs des lions se fendaient ; les aigles sauvages étendaient leurs ailes ; les nuages même se dissolvaient dans l'air ; car rien ne pouvait tenir en face de cette armée..... On vit briller les épées et les javelots et l'on aurait dit que l'air avait semé des tulipes sur la terre..... De tous côtés roulaient des têtes couvertes de leurs casques et les plaines et les ravins étaient jonchés de cottes de mailles, etc. » (1).

C'est un vrai parti pris d'hyperbole, supposant ou voulant faire supposer d'indescriptibles émotions.

Dans le *Livre des rois*, la magie tient aussi une très grande place, un peu moindre pourtant que dans les épopées indiennes. Un ange descend du paradis pour enseigner au roi Féridoun cet art précieux (2). L'élève profite des leçons, car il apprend à se transformer à volonté en un dragon rugissant et vomissant des flammes (3). Le roi Thamouras, bien plus habile magicien, parvient à enchaîner Ahriman, le sombre rival d'Ormuzd, à le seller, à le monter et à faire sur son dos le tour du monde. Après un tel exploit, il n'a pas grand mérite à assommer à coups de massue la vulgaire populace des *Divs*,

(1) *Livre des rois*, II, 22-24.
(2) *Ibid.*, I, 69.
(3) *Ibid.*, I, 101.

des démons, à les blesser et à les enchaîner (1). Au lieu de terrasser les *Divs*, le roi Djemchid les domestique et les emploie à fabriquer des briques et à faire des travaux de maçonnerie (2); puis il se fait fabriquer un trône resplendissant de pierreries, qu'il ordonne aux *Divs* de transporter sur la voûte céleste où il trône « comme le soleil au milieu des cieux » (3).

On ne triomphe pas toujours par la magie et le roi Zohak en fut victime ; il est vrai, que ses habitudes cannibales rendaient ce monarque peu intéressant. Ayant eu le malheur d'être ensorcelé, deux serpents noirs lui poussèrent sur les épaules, comme des excroissances pathologiques, et toujours ils repoussaient, quand on essayait de les extirper (4). La reine Roudabeh ne pouvait accoucher de son glorieux fils, le héros Rustem ; il fallut qu'un *mobed*, un mage, recourût aux enchantements pour anesthésier la reine et pratiquât l'opération césarienne ; puis il cicatrisa instantanément la plaie par le moyen d'une herbe magique (5). Le nouveau-né, si miraculeusement introduit dans le monde, ne ressemblait pas aux autres : aussitôt sevré, il mangeait autant que cinq hommes ; encore enfant, il tua d'un coup de poing l'éléphant blanc du roi, qui était en proie à un accès de fureur (6).

Ce qui est particulier aux superstitions des anciens Perses, c'est l'extrême importance qu'ils accordent à l'astrologie. Toutes les fois qu'ils se trouvent en face d'une difficulté, d'un danger imprévu, les rois font consulter les astres et jamais ils ne manquent de faire dresser les thèmes de nativité des enfants distingués (7).

J'ai dit que le *Livre des rois* n'était qu'un recueil de vieilles légendes et par suite ne pouvait se résumer. De ces légendes,

(1) *Livre des rois*, I, 31.
(2) *Ibid.*, 35.
(3) *Ibid.*, 36.
(4) *Ibid.*, I, 45.
(5) *Ibid.*, I, 277.
(6) *Ibid.*, 281, 287.
(7) *Ibid.*, I, 104, 182.

il en est, qui paraissent spéciales à la Perse, par exemple, celle du héros *Rustem,* né par opération césarienne et dont la vie n'est qu'un tissu de prodigieux exploits. Parmi les autres légendes, certaines sont communes à la Perse et à d'autres contrées, par exemple, celle du roi *Kei Kaous,* se faisant enlever dans les airs par des aigles (1), exactement comme le fit Nemrod. Nous avons déjà trouvé, en Egypte et dans l'Inde la légende de la reine illicitement amoureuse : tantôt Phèdre, tantôt Putiphar. En Perse, nous rencontrons le premier type, le type incestueux de cette légende; il est vrai, que la Perse ancienne était très large sur le chapitre de l'inceste. La reine Soudabeh, frénétiquement éprise de son beau-fils Siawuch, reproduit exactement l'aventure de Phèdre, avec cette addition que, pour se disculper, l'innocent Siawuch subit l'épreuve du feu, comme le fait aussi, dans le *Ramayana,* la reine Sîta arrachée des mains de Ravana (2). Des monarques, comme ceux de la Perse et de l'Inde, des êtres semi-divins, dont « le trône se heurte contre le ciel » (3) ont besoin que leurs proches, soupçonnés, subissent, quoiqu'innocents, des épreuves, qui attestent leur pureté aux yeux du vulgaire.

Pourtant sous les absurdités des croyances et de la forme, il existe, dans le *Livre des rois*, un côté d'observation vraie, des peintures de sentiments réels et sincères et en outre on n'y trouve point l'abus des descriptions de la nature, qui tiennent tant de place dans les poèmes indiens. Çà et là aussi le récit est semé de réflexions frappantes et touchantes : on gémit, par exemple, sur « un enfant, qui ayant eu envie d'un trône, n'a trouvé qu'une bière étroite » (4). La folie de l'amour passionné y est décrite en termes énergiques : L'incestueuse Roudabeh nous dit « qu'elle est folle d'amour, comme la mer en fureur, qui jette ses vagues vers le ciel »..... « Mon cœur, dit-elle,

(1) *Livre des rois*, II, 33.
(2) *Ibid.*, I, 167, 175, 178, 182.
(3) *Ibid.*, VII, 252.
(4) *Ibid.*, II, 143.

mon âme, mon esprit sont remplis d'amour pour lui ; jour et nuit, je ne pense qu'à son visage » (1). — Quand le héros Rustem a tué sans le savoir son fils Sohrab dans un combat singulier, la mère se lamente : « O vie de ma mère, où es-tu maintenant ? mêlé avec la poussière..... Je t'ai élevé tendrement, te pressant sur mon sein pendant les jours et les longues nuits..... Hélas ! ton corps, ta vie, tes yeux ! etc. » (2). L'auteur du *Livre des rois*, lui-même, Firdousi, trouve des accents pleins d'émotion et purgés de toute rhétorique pour pleurer la mort de son fils :

« J'ai dépassé la soixante-cinquième année et il ne me servirait à rien d'étendre les mains vers des richesses. Si je m'appliquais les conseils que je donne aux autres, je ne ferais que penser à la mort de mon fils. C'était mon tour de partir et c'est ce jeune homme qui est parti, et la peine, que j'en éprouve, fait de moi un corps sans âme..... Quand le jeune homme a eu trente-sept ans, il n'a pas trouvé le monde à son goût et s'en est allé.... Il est parti, me laissant ses chagrins et ses peines, et a noyé mes yeux dans le sang.... Il s'est hâté et moi je me suis attardé à voir ce que produiraient mes œuvres » (3).

Le dernier trait est l'abdication de l'homme de lettres devant le père ; il proclame combien le plaisir de ciseler des vers, combien la gloire littéraire consolent mal des coups, qui nous frappent en plein cœur et font évanouir l'artificiel devant le réel.

Nous avons étudié le *Livre des rois* au point de vue de la forme et des sentiments exprimés ; il nous reste à en peser la valeur au point de vue des idées. Cette valeur est fort mince : on n'y trouve que des moralités plates, telles qu'en peut dicter le sot fatalisme de l'Islam. Quoique Firdousi se soit docilement incliné devant le goût littéraire des Arabes mahométans, qu'il leur ait emprunté la plupart des images banales et rituelles, qui déparent son poème, qu'il ait, plus qu'eux-mêmes,

(1) *Livre des rois*, I, 194.
(2) *Ibid.*, II, 150.
(3) *Ibid.*, VII, 153, 154.

abusé de la lune, du musc, etc., etc., pourtant il ne fait pas reposer son fatalisme sur la volonté d'Allah, mais bien sur un pouvoir astral, confondu avec le firmament, la voûte céleste :

« C'est ainsi qu'agit le Ciel sublime. Il tient d'une main, une couronne ; de l'autre un lacet ; et, quand quelqu'un s'assied joyeusement, la couronne sur la tête, il l'arrache du trône avec son lacet..... Que le Ciel sache ce qu'il fait ou qu'il agisse sans le savoir, sois sûr que personne ne peut pénétrer le secret de ses mouvements, etc. » (1).

En maint endroit de son poème, Firdousi revient sur cette capricieuse action du ciel ou du monde.

« Telle est la manière d'agir de ce vieux monde ; il prive les enfants du sein de leurs mères rempli de lait.... Mais ne lutte pas avec lui ; car il tient encore de plus grands maux en réserve. Ne lui demande que du plaisir ; ne flaire pas, dans le jardin de la vie, les feuilles du souci, etc. (2)..... Il ne faut pas que ce monde, qui contient plus de poison que de contre-poison, te rende insolent ; c'est un lieu de passage. Suis ta route. Tu as vieilli et des jeunes arrivent. L'un vient et l'autre s'en va. Chacun se pavane ou broute un instant à cette station ; mais, quand le tambour du départ bat, la tête de la fourmi et celle de l'éléphant se couchent également dans la poussière » (3)..... « O monde !..... je ne sais à qui tu es favorable en secret, mais il faut pleurer de ce qui apparaît de ton action » (4).

Pourtant en dépit de son fatalisme plus que musulman, Firdousi est aryen ou à peu près et de temps à autre une certaine tendresse humanitaire perce dans ses vers : « Ne fais pas de mal à une fourmi, qui traîne un grain de blé ; car elle a une vie et la douce vie est un bien » (5).

Pour l'objet que nous nous proposons dans ce cours, pour la comparaison des diverses esthétiques littéraires, ce bref examen du *Livre des rois* suffit. Cet ouvrage est le folklore

(1) *Livre des rois*, II, 144.
(2) *Ibid.*, II, 344.
(3) *Ibid.*, VII, 267.
(4) *Ibid.*, I, 121.
(5) *Ibid.*, I, 120.

historique et mythologique de la Perse. Bien avant Firdousi, plusieurs siècles auparavant, on avait essayé de rédiger les mêmes légendes (1). Il est bien malheureux que ces tentatives aient abouti seulement quand le joug non seulement de la conquête mais surtout de la religion et de la littérature arabes pesait lourdement sur la Perse, en opprimant et dénaturant ses qualités natives. En effet, pour la forme, le *Livre des rois* est plus d'à moitié arabe et c'est l'ordinaire défaut des imitations d'outrer encore les imperfections des modèles.

Mais malgré ses images hyperboliques et empruntées, ses répétitions, etc., le Livre des rois a eu, en Perse, un succès énorme; il a relégué dans un profond oubli tous les poètes qui avaient vécu à la cour des Sassanides et dont on ne connaît guère que les noms (2). Les débuts du lyrisme musulman en Perse nous sont donc à peu près aussi inconnus que la poésie profane et lyrique des anciens Iraniens ; mais, tel qu'il s'offre à nous, ce lyrisme vaut encore la peine d'être étudié.

### III. — *Les poètes lyriques de la Perse.*

Aucun autre poète persan n'a produit une œuvre de longue haleine, ayant la valeur relative du *Livre des rois* ; mais la Perse compte un certain nombre de poètes lyriques, qui ne sont pas sans mérite. Malheureusement tous ces écrivains ont vécu, comme Firdousi, sous le plus despotique des régimes monarchiques. Les monarques persans, en leur qualité de représentants d'Allah sur la terre, ne pouvaient guère laisser de liberté aux poètes et trop souvent ils les ont protégés, c'est-à-dire asservis. Mahmoud le Ghaznévide, le Louis XIV musulman de la Perse, raffolait de poésie et il s'était créé toute une ménagerie de 400 poètes agréables, valetaille lettrée qu'il avait

(1) Barbier de Meynard, *La poésie en Perse*, 16.
(2) *Ibid.*, 23. — Darmesteter, *Origines de la poésie persane*, 4.

organisée monarchiquement en lui donnant un chef, portant le titre de Roi des poètes (1).

Pour devenir roi des poètes, il fallait être à la fois un rhéteur raffiné, un flatteur éhonté et aussi un littérateur bien pensant, confit en dévotion (2). Ce régime de volière n'a jamais été favorable à l'essor poétique ; mais les Perses sont de race à peu près aryenne, c'est-à-dire appartenant à un type humain, qui, plus que les autres, résiste à l'abêtissement. Enfin tous les poètes persans n'ont pas été domestiqués par la cour et très peu ont ceint la couronne de papier doré des poètes, aussi trouve-t-on parmi leurs compositions, non pas sans doute des œuvres maîtresses, mais, çà et là, des petites pièces qui leur font encore honneur.

L'un des plus célèbres de ces poètes de cour est Roudagui, né à Boukara au milieu du IXe siècle (1). Sa parole, disait-on, était « forte de couleur » (3).

D'une fécondité lamentable, Roudagui écrivit environ un million trois cent mille vers, dont un très petit nombre ont survécu et dont la plupart ne méritaient sans doute pas de survivre. Avant tout, Roudagui remplissait consciencieusement son métier de flatteur et, en traitant un sujet quelconque, il savait toujours, par une habile comparaison, en faire sortir l'éloge de son Emir (4). On a conservé de lui, entre autres, quelques petites élégies amoureuses, celle-ci, par exemple, qui en donne bien le ton général :

« Une seule fois dans l'année, vient le grand jour de fête : ton regard est, pour moi, une fête éternelle. — Une seule fois dans l'année vient la rose : ton visage est, pour moi, une rose éternelle, etc., etc. (5).

Roudagui ne recule pas devant l'affectation la plus outrée.

« Maintenant, écrit-il, nous sommes réunis et tout est oublié : qu'il

(1) Darmsteter, *Origines de la poésie persane.*
(2) Barbier de Meynard, 59, 62.
(3) Darmsteter, *loc. cit.*, 15.
(4) Darmsteter, *loc. cit.*, 16.
(5) *Ibid.*, 18.

est doux d'être réuni à sa bien aimée après la séparation ! » — Elle me dit avec caresse : « Loin de moi, comment était ton cœur ? » Elle me dit en rougissant : « Loin de moi, comment était ton âme ? » — Je lui répondis en disant : « O ma fille du paradis, toi qui es le malheur de mon âme et le tourment de toutes les belles du monde ! — Tes tresses d'ambre ont, pour moi, fait du monde un collier ; car pour moi, le monde est une balle, dont ta tresse est la raquette, etc. » (1).

Ce poète frelaté ne retrouva un peu de naturel qu'en vieillissant, en devenant triste et malheureux.

« O belle au visage de lune, aux cheveux de musc, sais-tu ce qu'était jadis ton esclave ? — Que de belles jeunes filles l'aimèrent et venaient secrètement le voir, la nuit ! — Que de cœurs mes chants ont amollis, comme la soie, qui jadis étaient comme la pierre et l'enclume ! — Tu vois le Roudagui d'à présent ; tu ne l'as pas vu au temps où il vivait avec les libertins...... Passé est le temps où ses vers couvraient le monde ; passé le temps où il était le poète de Khorasan. — Le temps est changé et je suis changé de même. Apporte-moi mon bâton ; car voici le temps du bâton et de la besace » (2).

Voici une pièce qui est plus sincère encore ; ce n'est plus la lamentation d'un vieux beau qui se teint la barbe. (Roudagui se teignait la barbe) (3). C'est du vrai désenchantement.

« Quand tu me verras mort et ces deux lèvres fermées et vide de mon âme ce corps, pour qui est fini tout désir, — Assieds-toi à mon chevet et dis doucement : « O toi, que j'ai tué et que tant je regrette à présent » (4).

Et encore ces strophes-ci :

« O toi, qui es dans la douleur et même le deuil, toi qui verses des pleurs en secret ! — Tu voudrais rendre le monde plus égal : le monde est le monde ; comment le rendre moins changeant ? — Ne gémis point ; car il n'entend pas les plaintes, etc. » (5).

Au milieu de toutes leurs fadeurs, les poètes persans ont

(1) Darmsteter, *loc. cit.*, 20.
(2) *Ibid.*, 24.
(3) *Ibid.*, 25.
(4) *Ibid.*, 22.
(5) *Ibid.*, 27.

ainsi des cris sincères, originaux, indiquant malgré tout une race supérieure; mais bien restreint est le nombre des sujets, que le maître et la religion leur permettaient de traiter; aussi composaient-ils volontiers des poésies personnelles, dont leurs amours et leur désespérance font le plus souvent les frais. Ecoutons l'un d'eux, le poète Kisaï :

« C'était l'an 341 de l'Hégire (953) : j'entrai dans ce monde pour voir ce que je pourrais bien y dire et y faire : — Y dire des vers, y faire la vie. — Or, j'ai passé toute mon existence dans ce bas monde sous le faix, comme un chameau, esclave de mes enfants, enchaîné dans les liens de la famille. — Tout compte fait, que me laissent dans la main mes cinquante ans ? Un livre de comptes avec cent mille fautes. — Comment à la fin solderai-je ce compte, qui s'ouvre avec le mensonge et se ferme avec le néant ? — Hélas ! où est la gloire de ma jeunesse ? Où est le charme de la vie ? Hélas ! Où est la beauté ? Où est la grâce ? — Ma tête est blanche, comme le lait ; mon cœur est noir, comme la poix. Mes joues sont, comme le nénuphar ; mon corps, comme le maigre rameau. — Jour et nuit, la crainte de la mort me fait trembler, comme un enfant indocile devant le fouet. — Tout est passé et je suis passé. Ce qui devait être a été. J'ai été et mon chant n'est plus qu'un conte d'enfant. — O Kisaï, la cinquantaine a étendu sur toi ses cinq doigts ; elle abat tes ailes à coups de poing et de griffe » (1).

Voici maintenant Chahid de Bactriane, contemporain de Roudagui, poète de cour, comme lui, et, comme lui, profondément découragé :

« Sur la sphère céleste, il y a deux ouvriers à l'œuvre : l'un est tailleur, l'autre tisserand. — L'un ne coud que des coiffures de rois ; l'autre ne tisse que des *saraous* noirs de mendiants. — ..... Si la douleur jetait de la fumée, comme le feu, le monde serait éternellement dans la nuit » (2).

Cette poésie si bornée, si découragée et craintive est manifestement une poésie de décadence. Quelques poètes cependant eurent le courage de protester au nom de la raison non pas contre le despotisme politique, mais contre le joug reli-

(1) Darmsteter, *loc. cit.*, 48.
(2) Darmsteter, *loc. cit.*, 30.

gieux. Au premier rang, il faut citer le médecin Avicenne. Celui-là s'est abreuvé aux sources de la science de son temps et, quoique les eaux n'en fussent pas bien limpides, il y a puisé le courage de penser librement. Pour la casuistique musulmane, boire, ne fût-ce qu'une goutte de vin, est un péché irrémissible. Avicenne n'est pas de cet avis.

« Le vin, dit-il, est l'ennemi de l'ivrogne et l'ami de l'homme sobre. — A petite dose, c'est de l'antidote ; à forte dose, c'est du poison. — Un vin généreux nourrit l'esprit ; la chose est sûre, car, en vérité, sa couleur éclipse celle de la rose. — De goût amer, comme le conseil d'un père, mais aussi utile : permis aux gens d'esprit, interdit aux sots. — Est-ce la faute du vin, si c'est un sot qui le boit et s'il s'en va, à l'aveugle, dans la nuit ? Nous, c'est vers Dieu qu'il nous guide. — Le décret de la religion le permet au sage, si celui de la raison le défend aux ânes. — Bois sagement d'un vin pur, comme Bou-Ali ; aussi vrai que Dieu existe, ton être en deviendra Dieu même (1) ».

Etant donnés le temps, la race et le pays, ces vers étaient blasphématoires. On ne manqua point de taxer leur auteur d'impiété, à quoi il répondit :

« Avec ces deux ou trois sots, si sots qu'ils s'imaginent être tout l'esprit du monde, fais l'âne : — Car de ces gens-là telle est l'ânerie que quiconque n'est pas un âne, ils l'appellent mécréant » (2).

Avicenne va même jusqu'à se glorifier de son impiété :

« Une impiété, comme la mienne, n'est pas chose futile ni facile : de foi plus solide que la mienne, il n'y en a pas. — Dans mon siècle, il n'y en a qu'un, comme moi, et c'est un mécréant ! Ainsi donc il n'y a pas dans tout ce siècle un Musulman » (3).

Un autre poète contemporain d'Avicenne, est libre penseur comme lui ; c'est Abou-Saïd, qui pourtant était derviche. D'abord il a l'hypocrisie en horreur.

« Quand le cœur est tortu, à quoi sert un front dans la poussière ? — Quand le poison est descendu jusqu'au cœur, à quoi sert l'antidote ? —

(1) Darmsteter, *loc. cit.*, 64.
(2) *Ibid.*, 65.
(3) *Ibid.*

Tu pares de vêtements ton corps : à quoi servent des vêtements blancs sur un cœur impur ? » (1).

En examinant ce que la religion défend et ce que la nature exige, Abou-Saïd trouve que le péché est essentiel à l'homme et il se rassure :

« Mes fautes sont plus nombreuses que les gouttes de la pluie et ma tête se penche sous la honte de mes fautes. — Mais une voix descend, qui me dit : Rassure-toi, derviche ; tu as agi selon ta nature et j'agirai selon la mienne » (2).

Abou-Saïd en prenait à son aise avec le terrible Allah : Un jour, pendant qu'il conversait et buvait avec ses amis, un coup de vent éteignit les lampes et renversa la cruche de vin. Aussitôt le poète apostropha le Seigneur en termes tout à fait irrévérencieux :

« Tu as brisé ma cruche de vin, Seigneur. — Tu as fermé sur moi la porte du plaisir, Seigneur. — Tu as versé à terre mon vin pur (Dieu m'étrangle), — Mais serais-tu ivre, par hasard, Seigneur ? »

Quand on parle ainsi au Seigneur tout-puissant, c'est qu'on n'y croit guère. Abou-Saïd aggrave encore son blasphème en s'en excusant, comme suit :

« Quel est l'homme ici-bas, qui n'a point péché, dis ? — Si, parce que je fais le mal, tu me punis par le mal, — Quelle différence y a-t-il entre toi et moi, dis ? » (3).

De telles révoltes de la pensée sont rares chez les poètes musulmans et même chez les poètes persans, qui, pourtant, grâce à la noblesse native de leur race, ont été, moins complètement que les Arabes, asservis à la foi de l'Islam. La place me manque pour parler des poètes relativement modernes de la Perse musulmane, des apologues à morale assez banale, des odes pleines de maniérisme de Saadi (XIIIe siècle), de Hafiz, (XIVe siecle) d'ailleurs assez connus en Europe, de Djâmi

(1) Darmsteter, *loc. cit.*, 80.
(2) *Ibid.*, 85.
(3) *Ibid.*, 86.

(XVIe siècle), enfin de Ahmed Hatif, qui est presque notre contemporain et montra encore quelque talent dans une époque de décrépitude littéraire, où il n'y avait plus que des rimailleurs (1). Mais je ne puis achever cette rapide étude sans dire quelques mots du théâtre persan.

## IV. — *Le théâtre persan.*

Au cours de ces études, nous avons maintes fois observé que, sous la forme d'opéra-ballet, les représentations théâtrales sont presque partout les manifestations primitives de l'esthétique littéraire. Pourtant on n'en a pas constaté d'exemples chez les anciens Arabes, peut-être parce que l'histoire ne les a pas enregistrées. En Perse, la conquête arabe a si bien submergé le passé, que pendant des siècles, elle n'a pas laissé à l'art dramatique la liberté de se produire. Pourtant cet art semble bien dans les goûts de la race iranienne. Le théâtre persan est né, peut-être pour la seconde fois, seulement au commencement de ce siècle, au moins le théâtre sérieux, le théâtre religieux; quant au théâtre populaire, il n'a peut-être jamais cessé d'exister, mais sans attirer l'attention des étrangers.

Ce dernier théâtre est toujours de genre comique. Les acteurs sont des artistes ou bateleurs ambulants, courant le pays avec leurs bayadères et même des animaux, des singes, des ours, etc. Les pièces sont des farces, toujours plus ou moins improvisées, émaillées de bons mots, d'allusions locales. Les sujets de ces facéties sont ordinairement pris dans la vie champêtre (2).

Encore au-dessous de ce théâtre rustique, il y a les marionnettes, les représentations de *Karaguëz* (l'œil noir). Ces marionnettes semblent remonter, en Perse, à une très haute antiquité surtout chez les tribus nomades, d'origine turque. Le

(1) Barbier de Meynard, *La poésie en Perse*, 47-66 (passim).

(2) A. Chodzko, *Théâtre persan* (préface VII-X).

héros du *Karaguëz* est un type national et populaire, analogue au Pulcinella napolitain, au Stenterello florentin, etc., il s'appelle *Kétchel Pehlévan* (héros chauve). Toujours il est chauve, en effet, comme polichinelle est toujours bossu. Il personnifie l'hypocrisie, la tartuferie religieuse ; c'est une sorte de protestation du bon sens iranien contre le fanatisme de l'Islam (1).

Au contraire, les *téaziés* du théâtre sérieux sont la manifestation officielle de la ferveur religieuse. Les *téaziés* sont sortis d'une vieille coutume pieuse, du deuil de *Moharrem*, durant lequel, pendant dix jours, on chantait des cantiques en l'honneur des martyrs de la famille d'Ali, le « lion de Dieu » (2). Le mot *téazié* vient du verbe *azâ*, se chagriner, se lamenter pour un deuil (3). Les *téaziés* sont toujours anonymes et toujours écrits en vers. Avec beaucoup de raison, on les compare à nos *Mystères* du moyen-âge. Le langage usité dans les *téaziés* est toujours simple, digne ; le vers employé est le vers lyrique, court et souple, tout-à-fait adapté à la mélopée du récitatif (4). Le répertoire des *téaziés* semble arrêté, fixé ; on ne compose plus aujourd'hui de pièces nouvelles et il en existe trente-deux anciennes (5).

Les représentations des *téaziés* ne sont jamais une spéculation. Toujours elles sont une œuvre pieuse et méritoire, entreprise dans un but religieux ou pour obtenir quelque grâce. Poète, acteurs, entrepreneurs des *téaziés* travaillent ou ont travaillé sans rémunération ; même les rafraîchissements sont distribués gratuitement : Tout le personnel des *téaziés* pense uniquement au salut des âmes ; les scènes jouées « sont des briques, que l'entrepreneur fait cuire ici-bas, pour construire son palais céleste là-haut ».

Parfois le personnage, qui donne à ses frais la représenta-

(1) A. Chodzko, *Théâtre persan* (préface X-XIV).
(2) Barbier du Meynard, *La poésie en Perse*, 68.
(3) A. Chodzko, *loc. cit.*, XIX.
(4) Barbier de Meynard, *loc. cit.*, 72.
(5) A. Chodzko, *loc. cit.*, XXXII.

tion, étale un luxe inouï. En 1833, le ministre des affaires étrangères, Mirza-Aboul-Assan-Khan, dans un *téazié* donné à Téhéran pour obtenir la guérison de son fils, exposa pour un demi-million de cachemires, de joyaux, etc. (1).

Dans les campagnes, les *téaziés* se jouent dans des *tekiés*, sorte de portiques bâtis exprès ; dans les villes, sur les places publiques, dans les cours des mosquées, des palais, etc. Un grand *velum* recouvre l'arène soigneusement balayée. Les rafraîchissements usités sont des pois, des graines de melon, des poires, du millet, le tout macéré dans de la saumure, puis grillé à petit feu. Le millet surtout est fort estimé : on croit qu'il excite à l'attendrissement et aux larmes (2).

Avant la représentation, un personnage spécial, le *Roùze-khan,* assisté d'une douzaine de petits chantres et placé sur une estrade, prépare l'auditoire par des légendes, des sortes de prône, aux douloureuses impressions qu'il va éprouver (3). Cet auditoire est extrêmement facile à émouvoir ; il ressent les malheurs de la famille d'Ali, comme s'ils étaient les siens. Dix mille spectateurs à la fois, gémissent, sanglotent, poussent des cris déchirants, se frappent la poitrine en même temps. Des pantomimes, des chœurs de danse, des figurants groupés dans des attitudes savamment combinées, varient la représentation et en rehaussent l'attrait, tandis que des fanfares retentissent. En résumé, tout, dans ce spectacle populaire, rappelle les festivals des primitifs, qui semblent avoir été retrouvés par les Persans, mais avec plus d'éclat. Je dis « retrouvés », car il est peu vraisemblable qu'une race intelligente et si éminemment organisée pour goûter les représentations dramatiques ne les ait pas jadis plus ou moins connus et pratiqués.

Je ne saurais évidemment analyser le sujet des *téaziés;* la fable en est d'ailleurs peu intéressante ; mais je citerai quel-

(1) A. Chodzko, *Théâtre persan*, XXI.

(2) *Ibid.*, XXII, XXV.

(3) *Ibid.*, XXVI.

ques passages des dialogues uniquement pour en signaler le ton emphatique, grandiloquent et l'exagération des images employées. Ali, voyant pleurer le prophète, s'écrie : « Je vois des larmes couler, comme autant de perles, sur la page blanche de tes joues. Toi pleurer, toi, source du possible, toi, source des vertus miraculeuses, etc. » (1). Dieu a fait savoir au Prophète par l'archange Gabriel que Hassan et Hassein doivent périr pour rédimer les fidèles Chiites ; Ali y consent, mais Gabriel veut encore l'assentiment de Fathema, femme d'Ali. A quoi le Prophète répond, « qu'il n'est pas assez habile pour pouvoir enfermer la perle de ce mystère dans l'entendement de sa fille... dont les sens seraient bouleversés, comme une chevelure en désordre ». En voyant pleurer son père, Fathema trouve, « que la prunelle de ses yeux s'est changée en nuage d'automne ». En pensant au triste destin de son fils Hassan, la même Fathema déclare, que « tout un fleuve Oxus coule de ses yeux » (3).

Ces exagérations, ces comparaisons démesurées, toutes ces amplifications de rhétorique dénotent ordinairement la fin d'un genre littéraire, non pas quand elles proviennent, comme chez les primitifs, simplement d'une grande inexpérience, d'une imagination forte et d'une impressionnabilité vive, mais quand elles sont cherchées, alambiquées, dictées par un enthousiasme de commande, comme il arrive dans les *téaziés*. Ce genre est d'ailleurs épuisé, puisque l'on n'enrichit plus l'ancien répertoire, et il ne sert plus guère qu'à donner satisfaction au goût des Persans pour le théâtre, tout en répondant au fanatisme de la foule et permettant à l'ostentation des grands de se déployer avec éclat.

(1) A. Chodzko, *Théâtre persan*, 6.
(2) *Ibid.*, 8.
(3) *Ibid.*, 14.

## V. — *L'évolution littéraire chez les Iraniens.*

Nous serions maintenant en mesure de retracer, dans son ensemble, l'évolution littéraire chez les Persans, si tout ce qui a trait aux origines de cette littérature ne nous était entièrement inconnu. Les plus anciens monuments littéraires et les plus vieilles traditions historiques ne nous reportent guère, en effet, qu'à l'âge mûr de la Perse. Hérodote nous parle d'un peuple déjà vieux et courbé sous le joug de la monarchie, de la grande monarchie barbare et absolue. De son côté, l'*Avesta* nous transporte dans un pays où la religion est puissamment organisée, où elle régente la morale et confond les fautes avec les péchés. D'autre part, la méthode comparative nous est, pour les races blanches, d'un faible secours; car toutes les nations de race aryenne ou iranienne, ce qui revient à peu près au même, sont depuis longtemps sorties de la sauvagerie primitive. L'évolution ordinaire des sociétés et l'organisation sociale des Ossètes caucasiens, qui semblent être des Perses restés à l'état primitif, nous permettent pourtant de supposer que les Perses ont, comme tous les peuples, débuté par la vie collective du clan. Mais nous ne pouvons que le supposer. Cependant au temps d'Hérodote encore, le souci de la collectivité était si vif en Perse, qu'en célébrant des sacrifices, un Perse ne devait pas demander aux dieux des faveurs particulières; il lui fallait prier pour les Perses en général et pour leur roi (1).

Peut-être les Kâfirs de l'Afghanistan, aujourd'hui encore extrêmement barbares, pourraient-ils nous représenter l'état social des Perses, antérieurement à l'établissement de la grande monarchie; mais ces Aryens, encore très peu civilisés, nous ne les connaissons qu'imparfaitement surtout au point de vue de l'esthétique littéraire. Nous savons cependant que toutes

(1) Hérodote, I, par. 132.

leurs réunions, guerrières ou pacifiques, sont accompagnées de musique et de danses collectives d'un caractère sauvage. Ces danses durent fort longtemps, car dès qu'un groupe est fatigué, un autre le remplace (1). Nous savons aussi que les Kâfirs, qui n'usent pas encore d'instruments de musique à cordes, ont pourtant des bardes de profession, qui chantent dans les réunions de guerriers (2). Il est assez probable que les Perses primitifs ont débuté dans l'esthétique littéraire, comme les Kâfirs et la plupart des autres peuples. Le large intervalle entre ces humbles commencements et la période de l'*Avesta*, pourrait être comblé, si, comme le pensent beaucoup d'ethnographes russes, les races slave et iranienne ont été, à l'origine, parentes. Nombre de faits empruntés à la mythologie, aux traditions, etc., viennent à l'appui de cette hypothèse. Alors la littérature slave, la littérature mythique et héroïque, que nous étudierons bientôt, nous représenterait, dans ses traits généraux, ce qu'a dû être la littérature des Perses avant le triomphe du despotisme politique et religieux. A partir de cette dernière phase, nous sommes suffisamment renseignés et nous avons vu la littérature persane se stériliser peu à peu, comme toutes les littératures soumises à ce régime. Pourtant quelques élans individuels, enregistrés par la littérature lyrique, attestent que des levains d'indépendance ont longtemps persisté dans l'esprit de la race et permettent d'espérer qu'une résurrection n'est peut-être pas impossible, le jour sûrement très éloigné, où l'on pourra, en Perse, penser librement.

Nous venons de voir que ces germes ou restes d'initiative intellectuelle ne se remarquent point dans le théâtre, du moins dans le théâtre officiel des Persans; mais, en tout pays, le théâtre est le genre littéraire qui s'émancipe le dernier, parce

(1) Guillaume Capus, *Kâfirs-Siahpouches* (*Bull. soc. d'anthropologie*, p. 255, année 1890).

(2) *Ibid.*, 256.

qu'il doit forcément compter avec le grand public, la masse, nécessairement médiocre. Ne désespérons donc point de l'avenir pour les Aryo-Iraniens; ils semblent être, beaucoup moins que les Arabes, plongés dans la léthargie intellectuelle, que provoque partout l'Islamisme.

---

# CHAPITRE XV

## La Littérature gréco-romaine

—

SOMMAIRE

I. *Les origines de l'esthétique littéraire en Grèce.* — Longévité des littératures populaires. — Littérature populaire de la Grèce moderne. — Son analogie avec la littérature primitive des Hellènes. — Le chant des quêteurs. — Ballades et *hyporchèses.* — Survivances de la mythologie antique. — Les danses chorales et mimiques. — Les danses chorales et le clan. — Les odes de Tyrtée. — Les anciens chœurs helléniques. — Légendes chantées. — Chants funéraires. — Lamentations et myriologues. — Les *voceri* corses. — Les chants d'hyménée.

II. *Les aèdes et la musique.* — Les rhapsodes modernes. — La métrique des poésies modernes. — Instruments à cordes anciens et modernes. — La lutte entre la cithare et la flûte. — Importance de la musique dans la Grèce antique. — Origine simultanée des genres.

III. *La poésie épique en Grèce.* — Le siège de Troie et les aèdes. — La genèse des poèmes homériques. — Parallèle entre la poésie épique de la Grèce et celle de l'Inde. — L'anthropomorphisme hellénique.— Noblesse morale des poèmes homériques.

IV. *La poésie hésiodique.* — Poésie mythique et utilitaire. — Amour de la justice. — L'âge d'or et l'âge de fer. — Le courroux de Diké. — Comment sont rétribuées les actions des hommes. — Le rôle de la poésie hésiodique.

### I. — *Les origines de l'esthétique littéraire en Grèce.*

Les origines littéraires de la Grèce antique sont beaucoup moins obscures que celles de l'Egypte, de l'Inde, de la Perse. La Grèce a une histoire et une très riche littérature, renfermant un trésor de documents et de traditions, que nous pourrons confronter utilement avec les faits de même ordre observables chez les autres peuples et races. — Mais il est une source, très précieuse, de renseignements où il nous faut tout d'abord puiser. Comme toutes les autres littératures, celle des Hellènes a dû être orale, traditionnelle et populaire

avant d'être écrite et savante ; en d'autres termes, avant d'être historique, elle a certainement été préhistorique. Or, sur cette période préhistorique, qui est celle des vraies origines, les documents écrits nous éclairent mal ; mais il en existe d'autres. En effet, si, pendant de longs siècles, la Grèce a cessé d'avoir une existence indépendante, comme nation, la race grecque, elle, a continué à vivre. En tout pays, la conquête, si brutale soit-elle, laisse subsister, plus ou moins intact, le gros des mœurs, des coutumes populaires, que les conquérants n'ont pas grand intérêt à modifier et que d'ailleurs il leur serait fort difficile d'atteindre. Il peut même advenir qu'un peuple, en apparence écrasé, chassé de l'histoire, lourdement subjugué, ne soit qu'assez faiblement frappé dans son esprit, dans son cœur, dans sa personnalité ethnique. Dans ce cas, le flot de la conquête ne fait que bouleverser ou détruire la constitution politique, perturber la situation des classes dirigeantes, trancher la fleur de la civilisation mais sans en atteindre les racines. La masse populaire, qui trop souvent était demeurée étrangère aux raffinements artistiques, littéraires, etc., se soucie médiocrement de leur perte. Elle vit, après leur disparition, comme elle vivait avant leur naissance. Mais toute cette floraison éteinte était issue de la race elle-même, de son tempérament intellectuel et moral ? Or, quoique conquise, la race continue à durer et à vivre, en gardant ses qualités et ses défauts natifs ; au total elle n'a guère fait que changer de maître. Elle conserve même la plupart des anciennes coutumes, d'où était sortie sa civilisation bouleversée, et celle-ci pourra, les temps redevenant favorables, renaître et refleurir encore. Or, dans ces us et coutumes si résistants qu'ils ont pu braver les efforts du temps et des maîtres, il en est beaucoup, dont l'origine est antérieure à l'âge historique, et l'on peut y retrouver encore quantité de précieux renseignements. A ce point de vue, l'étude de la littérature populaire, dans les pays helléniques, même et surtout sous la domination turque est des plus instructives ;

elle éclaire le lointain passé littéraire de la race, sa protohistoire.

Au moment où la Grèce moderne a reconquis son indépendance, les mœurs de ses montagnards, qui toujours étaient restés libres de fait, devaient ressembler beaucoup à celles des Protohellènes, groupés en clans républicains ; leur esthétique littéraire pourra donc nous donner une idée de celles de leurs lointains ancêtres. Or, c'était surtout dans des assemblées avec grands repas communs, que les poètes populaires de la Grèce moderne donnaient carrière à leur verve et composaient ou du moins produisaient leurs chants, souvent héroïques. Des agneaux rôtis en plein air, à l'ancienne mode homérique, du vin abondamment versé alimentaient et égayaient le festin (1). Après le repas, commençaient les chants et les danses, au son de la musette ou de la lyre. Divers villages se réunissaient dans ces fêtes appelées *paneghiri*, mais chacun d'eux, chaque clan, si l'on veut, dansait à part (2). Tout chant nouveau, ayant eu quelque succès, dans une de ces réunions pouvait donc être appris, le même jour, par une dizaine de villages et propagé ensuite dans tout le pays (3).

De ces chants populaires, les uns étaient destinés à la danse; c'était des ballades, dans le sens réel du mot, et la danse en était l'accompagnement mimique. Ces chansons de danse étaient extrêmement répandues. D'autres compositions étaient des odes, qui se chantaient avec accompagnement de lyre (4) et avaient, pour sujet, soit des traditions populaires, soit des événements contemporains. Certaines de ces chansons célèbrent la Vierge ou les saints, exactement comme celles des anciens Grecs louaient les dieux, les demi-dieux ou les héros (5).

(1) Fauriel, *Chants populaires de la Grèce*, I (Introduction LXVIII).
(2) *Ibid.*, XCV.
(3) *Ibid.*, XCVI.
(4) *Ibid.*, XCVI.
(5) *Ibid.*, CVII.

Des catégories entières de ces chansons populaires de la Grèce moderne sont les exacts équivalents de celles de la Grèce ancienne, par exemple, les chansons de quête, que des jeunes gens vont sans doute encore, à de certaines époques de l'année, chanter de porte en porte pour quémander des gratifications en nature ou en argent. Maintenant, comme jadis, ces chansons prodiguent aux gens, que l'on veut toucher, l'éloge, les souhaits fortunés, etc. (1).

Or, ces chansons intéressées équivalent exactement à une pièce figurant parmi les petites poésies attribuées à Homère, et que des troupes d'enfants chantaient, à Samos, en s'en allant, de porte en porte, quêter pour célébrer la fête d'Apollon (2). La voici :

« Nous sommes près de la demeure d'un homme qui a une grande puissance. Il peut beaucoup et il murmure beaucoup, bien qu'il soit heureux. — Ouvrez-vous de vous-mêmes, ô portes ! Les richesses entreront en foule et, avec les richesses, la joie florissante et la bonne paix. — Que la pâte gonflée soit toujours pétrie dans la huche ! et bientôt ce sera un beau pain d'orge et de sésame. — Voici que la femme de votre fils arrive sur son char et que les mulets aux pieds vigoureux la traîneront vers cette demeure. — Qu'elle même tisse la toile, assise sur l'émail ! — Je te reviendrai ; je reviendrai tous les ans, comme l'hirondelle. Je suis debout sous les portiques, les pieds nus. Apporte promptement quelque chose. — Si tu me donnes ou si tu ne me donnes pas, nous ne resterons point; car nous ne sommes pas venus pour habiter ici. » (3).

Que ce petit chant soit ou non homérique, il est sûrement d'une haute antiquité ; or, des compositions exactement équivalentes se chantent encore dans la Grèce moderne. Seulement les fêtes chrétiennes ont remplacé celles d'Apollon et des autres dieux helléniques. A plus forte raison, les chansons de danse devaient-elles exister dans l'antiquité. Athénée en parle et cite même les premiers vers d'une de ces chansons inti-

(1) Fauriel, *loc, cit.*, CIX.
(2) *Ibid.*, CV.
(3) *Epigrammes homériques*, n° XV (Traduction Leconte de Lisle).

tulée, *Anthema*, « la chanson des fleurs » (1). Du reste les ballades de la Grèce contemporaine correspondent exactement aux *hyporchènes* de la Grèce antique (2), de même que la chanson d'Harmodius et d'Aristogiton, dans l'antiquité, répond de tous points à certaines chansons héroïques de la Grèce moderne (3). Il peut arriver à certains de ces chants populaires de traverser les siècles, presque sans altération ; ainsi les matelots grecs chantent encore, en levant ou jetant l'ancre, une cantilène mentionnée par Aristophane (4).

Même l'ancienne mythologie hellénique n'a pas été aussi détrônée qu'on le croit par le Christianisme. Des Moréates du Taygète admettent encore l'existence de nymphes, parentes des Oréades et des Satyres ; elles dansent en rond sur le sommet de la montagne de Scardamyle et sont très belles, mais ont des pieds de chèvre (5). La mort est toujours anthropomorphiquement imaginée par les Grecs modernes sous la figure d'un vieillard inexorable, appelé Charon (6). Les Parques ont simplement été remplacées par trois femmes personnifiant la peste et portant, l'une un registre, l'autre des ciseaux, la troisième un balai (7).

Les danses contemporaines de la Grèce remontent sûrement aussi à une très haute antiquité. Chaque province a encore sa danse et toutes ces danses semblent être la tradition d'anciennes pantomimes. Chaque danse en outre a sa chanson spéciale. Les ballades nouvelles ne s'appliquent jamais aux anciennes danses ; elles sont accompagnées de danses mimiques nouvelles, qui naissent et meurent avec elles (8).

(1) *Ibid.*, CIII.
(2) *Ibid.*, CVII.
(3) *Ibid.*, CIII.
(4) *Ibid.*, CV.
(5) *Ibid.*, LXXXV.
(6) *Ibid.*, XXXVI.
(7) *Ibid.*, LXXXIII.
(8) *Ibid.*, CXVI.

Ces divertissements chorégraphiques des Grecs contemporains ont donc conservé le caractère des danses chorales, des festivals usités chez les primitifs. De son côté, l'histoire atteste nettement, que ces danses chorales et mimiques étaient en usage dans la Grèce ancienne. Dans la célèbre danse pyrrhique; la mimique représentait un combat, des mouvements d'attaque et de défense (1). Les gymnopédies de Sparte étaient aussi des danses chorales où des jeunes gens nus mimaient la lutte et le *pancration* (2). En général la poésie lyrique des Doriens était exécutée par des chœurs avec accompagnement de danses chorales et de musique instrumentale (3). — Le dithyrambe, représentait la légende du jeune dieu Dionysios : il était chanté, dansé et mimé en chœur (4).

Dans la Grèce protohistorique, le clan était très solidement constitué. C'est lui qui fit l'éducation sociale des Hellènes et leur inculqua si profondément les sentiments de solidarité, qui persistèrent si fortement pendant la période de la cité. Partout la religion, la guerre, la vie politique, toute l'organisation civique faisaient sentir à l'individu qu'il était seulement partie infinitésimale d'un grand tout. — Or, les danses chorales répondaient parfaitement au caractère collectif de la vie sociale en Grèce et il en était de même des chœurs, qui finirent par s'en séparer et constituer un genre purement littéraire. Le *Péan* marque sur ce point la limite longtemps indécise ; il était tantôt dansé, tantôt chanté (5), parfois associé à la marche ou même dansé en marchant (1) ; il pouvait servir, comme l'un de ces chants d'attaque, qu'on appelait « ἐμβατήρια ». Les fameux chants de Tyrtée sont les types du genre et ils sont empreints d'un très vif sentiment de solidarité civique :

« Il est beau qu'un homme courageux tombe aux premiers rangs et

(1) Posnett, *Comparative litterature*, 122.
(2) Posnett, *loc. cit.*, 103-104.
(3) Posnett, *loc. cit.*, 100-101.
(4) A. Croiset, *Hist. de la littér. grecque*, II, 300-301.
(5) A. Croiset, *loc. cit.*, II, 270-273.

meure en combattant pour sa patrie... C'est une chose honteuse de voir étendu devant les jeunes guerriers et moissonné, aux premiers rangs, un vieillard dont la tête et la barbe sont déjà blanchies, de le voir exhaler dans la poussière une âme généreuse et, le corps dépouillé, cacher sous ses mains tremblantes les organes sanglants de sa virilité... Mais tout sied bien au jeune guerrier, encore dans la brillante fleur de ses années. Chaque homme l'admire ; les femmes se plaisent à le contempler resplendissant et debout. Il n'est pas moins beau, lorsqu'il tombe aux premiers rangs. » (1). — « Qu'il est beau, l'homme, qui, un pied en avant, se tient ferme à la terre, mord ses lèvres et, sous le contour d'un large bouclier protégeant ses genoux, sa poitrine et ses épaules, brandit de la main droite sa forte lance et agite sur sa tête son aigrette redoutable..... Pied contre pied, bouclier contre bouclier, aigrette contre aigrette, casque contre casque, poitrine contre poitrine, luttez avec votre adversaire. » (2). — « La valeur est la plus précieuse qualité de l'homme..... C'est un bien pour l'état et le peuple de posséder un brave, qui combat aux premiers rangs avec courage et fermeté, qui, loin de penser jamais à une fuite honteuse, expose hardiment sa vie et encourage à braver la mort celui qui est à ses côtés..... S'il perd la vie, frappé au premier rang, il comble de gloire sa patrie, ses concitoyens et son père... Les vieillards et les jeunes gens le pleurent également... Sa gloire et son nom ne périssent pas ; quoique reposant au sein de la terre, il est immortel, le guerrier courageux qui est tombé sous les coups du terrible Mars, sans crainte, ferme à son poste, combattant pour sa patrie et ses enfants, etc. » (3).

Les chœurs de la Grèce antique n'étaient pas toujours héroïques. Il y en avait pour toutes les principales circonstances de la vie. Ainsi l'*encomion* se chanta d'abord à la fin des banquets, pour célébrer l'hôte, puis pour louer un homme dans des circonstances très diverses (4). Les hymnes étaient ordinairement des chœurs religieux, comme le παρθένιον, exécuté par des jeunes filles dans une marche religieuse, une procession (5). — Ces chœurs helléniques étaient bien antérieurs à la poésie homérique, qui pourtant les mentionne en-

(1) *Première messénique* (Traduction Falconnet).
(2) *Deuxième messénique.*
(3) *Troisième messénique.*
(4) A. Croiset, *loc. cit.*, II, 340.
(5) A. Croiset, *loc. cit.*, II, 281.

core. Les nouvelles épousées, dit l'Iliade, étaient conduites par la ville, pendant qu'on chantait un chœur d'hyménée, que les jeunes hommes dansaient et que résonnaient les flûtes et les cithares (1). De même, le Bouclier d'Achille représente une fête chorale des vendanges. Dans ces chœurs, les paroles étaient souvent presque accessoires : de courtes phrases et des exclamations suffisaient à exprimer des sentiments très simples.

Certains hymnes, notamment ceux de Stésichores, ne sont plus destinés seulement à servir d'accessoire à une action, à une cérémonie, ou à louer une divinité. Ce sont des récits épiques ou mythiques : l'*Orestie,* la *Géryonéide*, etc. Ils étaient chantés par un chœur immobile et accompagnés non plus par la flûte, mais par la cithare (2).

A ces chœurs et hymnes de genre si divers, il faut ajouter encore les chants funèbres. Dans l'Iliade, Achille et ses Myrmidons font trois fois le tour du cadavre de Patrocle en gémissant et poussant des lamentations (3). Du haut des remparts troyens Hécube, Priam, Andromaque pleurent Hector. Hécube et Andromaque prononcent alors de véritables discours funéraires (4), qu'elles recommencent un peu plus tard, lorsque le corps a été rendu aux Troyens. Le cadavre d'Hector est déposé sur un lit sculpté et des chanteurs de profession « gémissent un chant lamentable, auquel succèdent les plaintes des femmes » (5).

Certaines de ces coutumes, particulièrement celle des discours ou plutôt des lamentations de famille, subsistent encore dans la Grèce moderne et remontent certainement à une date plus lointaine que celle des poèmes homériques. Ces lamentations funèbres de la Grèce contemporaine s'ap-

(1) *Iliade*, XVIII.
(2) A. Croiset, *loc. cit.*, II, 314.
(3) *Iliade*, Chant XXIII.
(4) *Iliade*, XXII.
(5) *Iliade*, XXIV.

pellent « myriologues », expression des plus emphatiques, qui veut évidemment désigner un désespoir sans bornes. Chez les montagnards indépendants, les Klephtes d'autrefois, et sans doute chez leurs descendants actuels, le myriologue est une improvisation chantée par une femme, parente du défunt. Les femmes grecques s'exercent de bonne heure à ce genre d'improvisation et il en est qui y acquièrent une véritable supériorité. Celles-là sont au besoin, invitées à remplacer les personnes de la famille moins bien douées (1). Parfois les myriologistes se laissent aller à des fantaisies imaginaires, racontent des rêves prophétiques dans lesquels l'ange de la mort leur est apparu, etc. (2) ; mais dans son ensemble, le myriologue n'est jamais composé d'avance. Toujours il se chante sur un air plaintif, se terminant par des notes aiguës (3).

Cette coutume, très vivante dans l'Iliade, est encore mentionnée par Plutarque (4) ; elle dure et persiste depuis la plus haute antiquité non seulement en Grèce, mais en Corse où les colons helléniques l'ont sans doute importée. En Corse, les myriologues s'appellent *voceri* et les femmes, qui les prononcent, *voceratrici*. Les vocératrices corses sont souvent des sœurs du mort, plus rarement, mais parfois, sa mère ou sa femme. Le *vocero* se prononce, aussi bien quand la mort a été naturelle, que quand elle est résultée d'une *vendetta ;* mais dans ce dernier cas, elle a naturellement un accent particulier de fureur et de vengeance. En Grèce, les myriologues sont simples et pas plus longs qu'une chanson populaire. En Corse, ils revêtent parfois un caractère théâtral et se jouent, comme une représentation scénique ; la vocératrice s'interrompt, feint de s'évanouir ; des parentes lui donnent la ré-

(1) Fauriel, *Chants populaires de la Grèce*, t. I, CXXXV.
(2) *Ibid.*, CXXXVI.
(3) *Ibid.*, I, CXXXVII.
(4) *La Consolation.*

plique ; quelquefois même on simule et on fait parler un chœur d'ennemis se réjouissant de la mort (1).

Le thème des *voceri* est toujours simple ; il comprend habituellement l'éloge du mort et des imprécations contre ses meurtriers, dans le cas de mort violente :

« O mon large d'épaules, à la taille fine ! — Comme toi, il n'y en avait pas ; Tu semblais un rameau fleuri. » (2). Ou bien : « Tu étais un bandit plein d'honneur, — O mon mari accompli ! » (3) ; ou encore : « O Chéri de ta sœur, — que vois-je ce matin ? — Mon cerf au poil brun, - Mon faucon sans ailes !... Je baise tes blessures ! Est-il possible que cela soit vrai ? » (4).

Parfois la vocératrice rencontre des idées vraiment poétiques :

« Le soleil étoilait le ciel, — C'était un jour béni ; — Les oiseaux chantaient doucement — Et l'on respirait tout à l'aise ; — Toutes les fleurs étaient épanouies. — Oh ! quel jour maudit ! » (5).

L'appel à la vengeance, l'espoir de rendre mort pour mort vont jusqu'au délire :

« De votre sang, ô mon père, — J'en teindrai un mouchoir, — Et, quand j'aurai envie de rire — Je le mettrai à mon cou ! » (6).

Parfois même on se laisse emporter par des souhaits de cannibale :

« De cet assassin — Pis que Caïn, — Ici le cœur, — Je veux, en morceaux ». — « Un peu le matin, — Un peu le soir, — J'en mangerai » (7).

Nous sommes loin des élégantes lamentations prêtées par Homère à Hécube, à Andromaque, à Hélène ; mais les *voceri* corses sont sûrement plus réalistes.

(1) F. Ortoli, *Voceri de l'île de Corse*, 195-207, etc.
(2) *Ibid.*, 223.
(3) *Ibid.*, 243.
(4) *Ibid.*, 301.
(5) *Ibid.*, 249.
(6) *Ibid.*, 233.
(7) *Ibid.*, 253.

Les Grecs modernes n'ont pas seulement reçu par héritage de leurs glorieux ancêtres la coutume des myriologues ; ceux-ci leur ont aussi transmis les chants d'Hyménée. De même que dans la Grèce antique, ces chansons nuptiales de la Grèce actuelle sont ordinairement courtes : En voici un échantillon :

« Jeunes garçons, venez danser ; jeunes filles, venez chanter : — Venez voir, venez apprendre comment se prend l'amour. — Il se prend par les yeux ; il descend sur les lèvres ; — Des lèvres il se glisse dans le cœur, et, dans le cœur, il prend racine. » (1).

Ce coup d'œil comparativement jeté sur la Grèce primitive d'autrefois et sur la Grèce contemporaine, restée primitive, nous fait réellement assister à la naissance spontanée d'une poésie lyrique, souvent anonyme, dans de petits groupes ethniques dont les membres sont reliés par une solidarité plus on moins étroite, où chacun s'intéresse à tous et tous à chacun. Sous le rapport de cette genèse lyrique, nous sommes vraiment fondés à assimiler, à identifier la Grèce primitive d'autrefois à la Grèce de nos jours restée primitive. Nous savons du reste qu'en tout pays c'est ainsi que jaillissent les premiers chants. Exprimant des sentiments communs à tout un petit groupe social, ces chants sont anonymes ; leurs auteurs n'ont été que des interprètes de la pensée du clan, aussi la chanson, une fois composée, a des ailes ; elle vole de bouche en bouche et souvent même se modifie quelque peu en durant ; il s'en crée des versions plus ou moins nombreuses, analogues seulement pour le fond. Il nous reste à suivre la destinée de ces poésies populaires, à voir comment elles se conservent, comment aussi elles se chantent.

## II. — *Les aèdes et la musique.*

Les écrivains, historiens, annalistes de la Grèce antique ne se sont, comme il arrive ordinairement pour les classes let-

(1) Fauriel, *loc. cit.*, t. II, 243.

trées, occupés de la poésie populaire qu'en passant. Ils ne nous parlent guère que de chanteurs en quelque sorte officiels, d'aèdes, remplissant souvent une fonction sacerdotale et appartenant d'ordinaire à des familles de chantres ; par exemple, les Eumolpides (bons chanteurs), les Lyconides, dans l'Attique, les Homérides de Chios, etc. (1). Ces aèdes n'écrivaient pas ; ils composaient mentalement, chantaient leurs poèmes et ceux-ci étaient recueillis et conservés dans la mémoire des auditeurs. — Mais au dessous de ces classes ou clans organisés de chantres, d'aèdes, il y avait sûrement tout un peuple de poètes populaires, non enregimentés, de rhapsodes libres.

Cette classe de bardes indépendants et laïques existe dans la Grèce moderne et, ce qui est bien curieux, c'est que la plupart de ces chanteurs populaires de la Grèce contemporaine sont des aveugles, ce qui forcément nous fait penser à la légende d'Homère. — En effet, un très grand nombre des chants populaires de la Grèce moderne sont attribués à ces rhapsodes aveugles (3). Ceux-ci s'appliquent à recueillir dans leur mémoire le plus possible de poésies et s'en vont de ville en ville, de village en village, d'île en île, distribuant leur trésor à des auditoires toujours renouvelés (4). D'habitude musiciens et poètes, les rhapsodes modernes composent à la fois les paroles et les airs de leurs chansons (5). Ces bardes nomades sont en même temps des annalistes poétiques ; ils tiennent note de tout, chantent à propos de tout, servent de journalistes et d'historiens et, comme ils se déplacent sans cesse, ils créent vraiment un corps de poésies populaires communes à tout le pays. Ceux des chanteurs aveugles, qui sont incapables de composer eux-mêmes, se bornent à col-

(1) A. Pierron, *Hist. littér. grecque*, 22. — Posnett, *Comp. littér.*, III.
(2 A. Pierron, *loc. cit.*, 35.
(3) Fauriel, *loc. cit.*, t. I, p. LXXXIX.
(4) Fauriel, *loc. cit.*, t. I, p. XC.
(5) Fauriel, *loc. cit.*, t. I, p. XCII.

porter les poésies d'autrui et de cette manière concourent activement à la même œuvre (1).

La métrique de ces poésies n'est fondée ni sur la rime, ni sur la quantité, mais simplement sur l'accent tonique. Chaque vers doit comprendre un nombre déterminé de syllabes toniques, de ces syllabes, sur lesquelles porte l'effort de la voix dans la prononciation du mot (2). Le grand vers des Hellènes modernes se compose de deux hémistiches distincts, le premier de huit, le second de sept syllabes. Par sa longueur ce vers rappelle donc le vers sanscrit. De ces hémistiches le premier a un accent obligé sur la sixième ou sur la huitième syllabe (3). Les airs sont simples, traînants, plaintifs (4) ; la phrase mélodique est courte et ne comprend quelquefois qu'un seul vers, ordinairement deux et jamais plus (5). Ordinairement chaque vers forme, à lui seul, un sens ou un tableau complet ; mais il y a de fréquentes répétitions (6).

Cette métrique, si rudimentaire, a pu préexister dans la Grèce antique aux mètres variés et savants, qu'adopta la poésie développée. Déjà, dans la terminaison des vers populaires de la Grèce moderne, il y a des intentions de métrique quantitative, d'anapeste, de dactyle, etc. (7).

Enfin, dernier trait de ressemblance, les aèdes modernes s'accompagnent, comme les anciens, avec une lyre. Les Grecs modernes, comme leurs ancêtres, n'usent guère des instruments à percussion. La lyre et un instrument des plus primitifs, la musette, suffisent à leur orchestration (8). — Dans la Grèce antique, l'instrument le plus anciennement employé fut aussi un instrument à cordes, la cithare (χίθαρις, κιθάρα)

(1) Fauriel, *loc. cit.*, XCII.
(2) *Ibid.*, CXVIII.
(3) *Ibid.*, CXLX.
(4) *Ibid.*, CXVI.
(5) *Ibid.*, CXV.
(6) *Ibid.*, CXXXII.
(7) *Ibid.*, t. I, CXIX.
(8) *Ibid.*, XCV.

ou la phorminx (φόρμιγξ). La légende attribue l'invention de la cithare à Hermès et c'est l'instrument ordinaire d'Apollon (1). Cette cithare primitive n'avait que quatre cordes ; elle servait seulement à soutenir le récitatif (2). Plus tard, les Grecs ajoutèrent un second tétracorde au premier, mais à partir de la note la plus élevée, qui resta commune, d'où un instrument à sept cordes (3). Puis, le progrès continuant, on inventa des instruments à cordes nombreuses : le *barbitos* de Théocrite, le *magadis* d'Anacréon, qui comptait vingt cordes (4), d'où un registre de sons beaucoup plus étendu. — Les instruments à percussion peu employés, ceux en cuivre réservés aux armées, des orgues hydrauliques d'invention moins ancienne, ne comptent guère dans l'instrumentation hellénique ; le rôle principal fut longtemps rempli par des instruments, que l'on peut appeler savants : la cithare et ses dérivés.

Ces nobles instruments eurent à se défendre contre l'invasion d'instruments moins nobles, mais plus puissants et venant de l'Orient, contre la flûte et ses dérivés. La lutte fut vive et la vengeance d'Apollon, dieu de la cithare, sur le flûtiste Marsyas la symbolise ; finalement la cithare dut composer avec sa rivale, et l'on arrangea tout en attribuant à Apollon lui-même l'invention de la flûte (5). Cette flûte fut longtemps de type très simple ; elle ne servait aussi qu'à accompagner ou soutenir le chant ; mais, comme elle avait néanmoins plus de force que la cithare, elle produisit dans la musique grecque une révolution : la séparation de la musique instrumentale et de la musique chantée, innovation considérée d'abord comme étant presque immorale. De là naquirent la musique *aulétique* et la *citharistique*, qui se passaient du chant, à côté de la

(1) M. Croiset, *Hist. littér. grecque*, I, 66.
(2) *Ibid*, I, 408.
(3) *Ibid.*, II, 28.
(4) *Ibid.*, II, 204.
(5) *Ibid.*, II, 57.

musique ancienne, traditionnelle, mariant la voix aux sons des instruments : l'*aulédie* et la *citharédie* (1).

Pour les philosophes grecs, la musique était un art à surveiller; aussi Platon ne tolère dans sa république que l'antique et discrète cithare (2). Des lois allaient jusqu'à réglementer l'usage de la musique ; il était, par exemple, défendu d'exécuter en temps de paix l'hymne de guerre. — La poésie et la musique étaient nées ensemble et, pendant des siècles, ne se séparèrent pas. La musique paraît, la première, avoir essayé de se suffire à elle-même ; puis la poésie l'imita, au moins la poésie récitative ; car la poésie lyrique resta très longtemps inséparable de son accompagnement musical (3).

Mais toutes ces compositions poétiques, les chants dits lyriques, parce que la lyre les accompagnait, les récits peignant des actions intéressantes (ἔπος, ποιεῖν) et qui à la rigueur pouvaient être seulement chantés ou même déclamés, tout cela avait même origine. Les traditions ou légendes versifiées ne se distinguèrent sûrement pas, dans le principe, des chansons proprement dites et toute cette poésie embryonnaire naquit spontanément au sein des clans de la Grèce préhistorique ou protohistorique, exactement comme les poésies populaires, dont certaines sont aussi des récits historiques, jaillissaient, chez les Klephtes de la Grèce moderne, quand une impression vive, une émotion forte surexcitaient l'imagination des clans semi-barbares.

Il est donc oiseux de chercher à déterminer l'ordre de succession des différents genres littéraires, comme le font ordinairement les exégètes de la poésie hellénique. Tout est né simultanément sous forme de compositions populaires : l'ode, le récit épique, le dialogue dramatique ont eu le même berceau. Plus tard, quand la civilisation eut grandi, quand la

(1) M. Croiset, *loc. cit.*, II, 25-60.
(2) *République*, livre III.
(3) M. Croiset, *loc. cit.*, II, 54.

métrique se fut compliquée, quand il exista des groupes de poètes en quelque sorte officiels, on se mit à classer les différents genres de composition littéraire, à les perfectionner; alors l'épopée, par exemple, constitua une branche particulière.

### III. — *La poésie épique en Grèce.*

Quelques mythologues égarés se sont demandé jadis, si la guerre de Troie n'était pas une fable symbolique, mythique; mais leur manière de voir a simplement fait sourire. Personne ne s'amuse plus à douter du siège d'Ilion, du premier grand évènement historique de la Grèce. Plus d'à moitié enfouis dans la légende, les récits homériques nous intéressent encore et ils attestent par cela même combien a dû être profonde l'impression produite, il y a quelques milliers d'années, sur les acteurs mêmes de ce grand drame. Pendant et après la campagne, les aèdes helléniques, aveugles ou non, chantaient les faits mémorables, les exploits et les catastrophes, exactement comme l'ont fait les Klephtes modernes durant la guerre contre les Turcs. Ces récits chantés se transmirent de royaume en royaume, de cité en cité, d'île en île. Sans doute l'imagination des aèdes les modifia, les arrangea pour en accroître l'intérêt ou la beauté; les épisodes s'ajoutèrent aux épisodes; mais le lien historique, persistant toujours sous la broderie poétique, faisait de tous ces récits partiels une sorte d'ensemble. Les aèdes antiques, sans doute nomades, comme leurs représentants modernes, colportaient ces chants dans toutes les cités et bourgades de la Grèce, et il en résulta tout un corps de traditions mi-partie poétiques et historiques, qui, pendant des siècles, charma les imaginations helléniques, donna même à la race une sorte d'unité intellectuelle en désaccord avec son morcellement politique.

Quand la poésie devint un art assez important pour déterminer la constitution de clans littéraires, de grandes familles

d'ouvriers en poésie, ces groupes d'artistes durent nécessairement s'occuper des légendes historiques, les recueillir, les apprendre, les chanter à nouveau, peut-être avec des variantes, sûrement avec une métrique plus régulière et plus savante. Ces récits étant plutôt déclamés que chantés, l'accompagnement musical leur était moins nécessaire, on pouvait aussi les mettre en vers plutôt oratoires que lyriques, en vers nobles, en hexamètres, et cela fut fait. Toutes les probabilités, toutes les traditions s'accordent pour attribuer le lent travail de classement, de correction, d'additions, d'interpolations aussi, d'où est finalement sortie l'Iliade, à un clan, un γένος particulier, celui des Homérides de Chios, dont le poème fit la gloire et devint en quelque sorte la propriété. En dernier ressort l'opinion publique aurait fini par attribuer le poème ou plutôt les poèmes, l'Iliade et l'Odyssée, dont les rhapsodes de la Grèce entière chantaient ou récitaient sans cesse des fragments, à Oméros, ancêtre éponyme du clan (γένος) des Homérides (1). Toute cette genèse est vraisemblable et ne se conteste plus guère.

La Grèce aimait à se reconnaître dans ces poèmes; aussi leur fortune fut telle que Solon imposa aux rhapsodes un texte écrit (2). Il fallut donc se mettre d'accord sur une rédaction officielle; ce fut, à Athènes, l'œuvre d'une commission instituée par Pisistrate, et d'autres villes suivirent cet exemple. — C'est à ce soin pieux que nous devons de posséder les poèmes homériques; mais un tel souci ne s'éveille que tardivement dans la conscience d'un peuple. Quand on met tant de soin à conserver intactes certaines œuvres, c'est qu'on se sent impuissant à en produire de semblables. Nous savons en effet qu'à l'époque des Pisistratides on était loin de la primitive organisation sociale; l'antique esprit de solidarité était fort ébranlé et Solon avait dû, par sa réforme, essayer de

(1) M. Croiset, *loc. cit.*, t. I, 404-406, etc.

(2) Diogène Laerce, I, 2-57.

mettre un frein à l'insolente domination de l'argent. La Grèce entrait déjà dans la civilisation mercantile et ce stade dernier de l'évolution sociale est peu propre à la création des épopées.

Le but de ce livre étant avant tout sociologique et anthropologique, je n'ai pas à m'occuper ici des résultats de l'exégèse, à laquelle ont été soumis les poèmes homériques, à signaler quels sont les morceaux primitifs; quelles, les parties surajoutées. Dans leur ensemble, les poèmes homériques sont le plus bel exemple qui soit d'une genèse épique. Par un unique concours de circonstances, les légendes héroïques, spontanément formulées dans des chants à la fois variés, colorés et limpides par une race jeune, naïve encore, mais admirablement douée, ont pu se fondre en un tout harmonique.

Je n'ai pas évidemment à insister sur le côté purement littéraire de l'Iliade et de l'Odyssée ; mais il importe de les examiner, comme des documents de psychologie ethnique. — A ce point de vue les poèmes homériques se placent bien au-dessus de tous les autres. Ils sont évidemment l'œuvre d'une variété humaine, intellectuellement très jeune encore, mais éminemment sensée, ayant à un haut degré le sens de la mesure, de la grâce pondérée; d'une race dont la fantaisie est naturellement disciplinée et ne se noie jamais dans des chimères monstrueuses, comme le fait, par exemple, la poésie de l'Inde. Quelle différence entre la sobriété élégante des épithètes homériques et la débauche de qualificatifs dans laquelle se plongent les poèmes indiens ! Héré « aux bras blancs, aux yeux de bœuf », Brizéis « aux belles joues, à la belle ceinture », Eôs « aux doigts rosés », Zeus « qui amasse les nuées », Athéné « aux yeux clairs ». Héléné « au long *peplos* », les Akhaiens « aux belles knémides », Aphrodité « qui aime les sourires », etc., etc. : ce ne sont là que de simples traits caractéristiques, des sortes de signalements abrégés. — Jamais non plus les comparaisons ne prennent l'allure désordonnée, qu'elles ont dans le *Ramayana* ou le *Mahabharata*. Quand, à

l'appel d'Agamemnon, les Grecs se rassemblent pour combattre, ils sont « aussi nombreux que les tourbillons infinis de mouches, bourdonnant autour de l'étable dans la saison printanière, quand le lait abondant blanchit les vases, etc. » (1). Toujours les comparaisons sont prises ainsi dans la nature, souvent dans la vie pastorale ou rurale : les chevaux sont « rapides comme les oiseaux » (2). Les clameurs et les rumeurs des Troyens marchant à la rencontre des Grecs ressemblent « au cri des grues montant dans l'air, quand fuyant l'hiver les pluies abondantes, elles volent sur les flots » (3). Quand Menélas aperçoit Pâris, venant au devant de lui, il se réjouit « comme un lion affamé se réjouit de rencontrer un cerf cornu ou une chèvre sauvage » (4). Les vieux princes troyens, qui ne peuvent plus combattre et ne sont plus bons que pour le conseil, « sont pareils à des cigales, qui, dans les bois, assises sur un arbre, élèvent leur voix mélodieuse » (5). Ulysse marche « comme un bélier chargé de laine au milieu d'un grand troupeau de brebis blanches » (6). Les armées, qui se précipitent l'une sur l'autre, « c'est le flot roulant vers le rivage, se gonflant d'abord, puis se brisant avec violence contre terre, se hérissant autour des promontoires en vomissant l'écume » (7). Le tumulte des hommes luttant corps à corps, c'est celui des fleuves, gonflés par l'hiver, alors qu'ils tombent des montagnes et mêlent leurs eaux furieuses en creusant les vallées (8).

Toutes ces comparaisons forment de petits tableaux, les uns gracieux, les autres pittoresques, tous brossés en quelques coups de pinceaux, qui en fixent les traits caractéristiques ;

(1) *Iliade*, II (Traduction Leconte de l'Isle).
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*, II.
(4) *Iliade*, III.
(5) *Ibid.*
(6) *Ibid.*
(7) *Ibid.*, IV.
(8) *Ibid.*

tous aussi ils sont bien appropriés ; jamais il n'y a de choquant disparate entre les termes de la confrontation ; jamais non plus de ces débauches descriptives, qui noyent l'action dans les poèmes de l'Inde. Dans les poèmes homériques, les beautés de la nature, la grandeur de ses spectacles, tout en étant vivement senties, sont rejetées sur le second plan ; elles servent simplement de décor aux évènements et aux sentiments humains.

De même le merveilleux des poèmes est modéré, raisonnable ; jamais il n'excède les bornes du possible, telles que se les peuvent figurer des gens ignorants mais sensés. Le grand procédé est l'anthropomorphisation : des doubles à forme humaine et agissant à la manière des hommes personnifient tous les phénomènes de la nature physique et morale. Les songes sont des êtres éthérés anthropomorphiques et doués de la parole ; ils parlent dans l'oreille des dormeurs (1). Les dieux helléniques ne sont pas de nature panthéistique, comme ceux de l'Inde ; ils personnifient nettement tel ou tel phénomène, telle ou telle force physique, aussi ne revêtent-ils jamais que des formes humaines. Sans doute ils se déguisent parfois, mais, à l'ordinaire, chacun d'eux a sa physionomie spéciale. Ces divinités anthropomorphiques habitent tout près du séjour des humains, s'intéressent à leurs aventures, prennent parti pour les uns ou les autres. Leur pouvoir est assez limité ; ils combattent, comme les hommes et au milieu d'eux. Quand Vénus veut sauver Pâris malmené par Ménélas, elle l'emporte tout simplement dans sa chambre nuptiale et lui envoie Hélène pour qu'elle se couche à ses côtés (2). De son côté, Athéné protège Ménélas, en détournant les flèches lancées contre lui ; « elle les détourne, comme une mère chasse une mouche loin de son enfant enveloppé par le doux sommeil » (3), etc., etc.

L'*Iliade* et le *Ramayana* reposent tous deux sur un évène-

(1) *Iliade*, II.
(2) *Iliade*, III.
(3) *Ibid.*, IV.

ment identique, sur le rapt d'une princesse ; l'enlèvement d'Hélène amène la prise de Troie ; celui de Sîta, la prise de Lanka ; mais quelle différence dans les développements ! Lanka est une cité magique, habitée par de mauvais génies ; Troie est au contraire une ville, comme les autres villes grecques. Sîta est ravie à travers les airs ; Hélène va tout simplement à Troie dans un navire. Rama attaque Lanka, à la tête d'une armée de singes ; Agamemnon conduit à Troie des contingents fournis par presque toutes les cités grecques. A Lanka, les assiégeants et les assiégés se battent surtout à coups de magie ; à Troie, on s'égorge avec des lances, des épées d'airain, des flèches. A Lanka, les combattants accomplissent des hauts-faits extravagants ; par exemple, de leurs pauvres bras humains ou simiens, ils arrachent des cimes de montagnes et se les jettent à la tête avec les forêts qui les couvrent et les éléphants, qui y paissent. A Troie, on combat en hommes et avec des moyens humains ; les dieux eux-mêmes n'en emploient point d'autres, quand il leur plaît d'intervenir, etc., etc. On sent, dans ces contrastes, deux races psychiquement très dissemblables ; l'une a l'imagination désordonnée d'un enfant malade ; ses créations littéraires semblent des reflets de cauchemar ; l'autre a une raison déjà bien équilibrée ; elle introduit de la sagesse humaine même dans sa mythologie ; son merveilleux ne saurait s'affranchir des conditions de la vie normale et, quand Ulysse descend aux enfers, les ombres ne réussissent à lui parler qu'après avoir lappé quelques gorgées de sang frais et vivant. On comprend que l'Inde et la Grèce, si différemment douées, aient fourni des carrières intellectuelles absolument dissemblables, que l'une se soit submergée dans les systèmes métaphysiques les plus abstrus, les mythologies les plus touffues, que l'autre, au contraire, ait créé les sciences et la philosophie d'observation et d'expérience.

Le *Ramayana* et le *Mahabharata* sont des épopées théologiques ; les poèmes homériques sont des épopées humaines.

En poursuivant le ravisseur de Sita, Rama ne venge qu'une offense privée ; en assiégeant Troie, la Grèce entière veut punir une offense sociale, une violation des devoirs de l'hôte. Les sentiments tendres, les affections de famille tiennent dans le *Ramayana* une place assez modeste ; ils éclatent au contraire en maint passage des poèmes homériques, même à propos de faits épisodiques. Ainsi, quand Agamemnon tue Iphidamas, le poète sait tirer de cette mort obscure un effet moral puissant :

« Iphidamas, roulant sur le sol, s'endormit du lourd sommeil d'airain ; infortuné, il avait quitté sa femme pour porter secours aux Troyens, sa jeune chère femme dont il ne devait plus voir la beauté » (1).

Quand Achille apprend la mort de son ami Patrocle, sa sauvage nature en est tout ébranlée :

« La noire nuée de douleur enveloppa Akhilleus et il saisit de ses deux mains la poussière du foyer et la répandit sur sa tête et il en souilla sa belle face..... et lui-même, étendu tout entier dans la poussière, gisait, et des deux mains arracha sa chevelure ».

Puis Achille comprend, combien il a été coupable d'abandonner la cause commune pour une offense privée :

« Ah ! que la dissension périsse parmi les dieux ! et, parmi les hommes, périsse la colère, qui trouble le plus sage et qui, plus douce que le miel liquide, se gonfle, comme la fumée, dans la poitrine des hommes » (2).

Dans les immenses poèmes de l'Inde, il n'y a non plus rien de comparable au langage du vieux Priam suppliant Achille et lui demandant le cadavre de son fils :

« Respecte les dieux, Akhilleus, et te souviens de ton père ; aie pitié de moi qui suis plus malheureux que lui ; car j'ai pu, ce qu'aucun homme n'a encore fait sur la terre, approcher de ma bouche les mains de celui qui a tué mes enfants » (3).

(1) *Iliade*, XI (Traduction Croiset, *loc. cit.*, I, 228-229).
(2) *Iliade*. XVIII.
(3) *Iliade*. XXIV (Traduction Leconte de l'Isle).

De tels traits, spontanément trouvés, dans un état de civilisation barbare encore, indiquent une race d'élection, dotée de qualités rares, la race la mieux douée qui fut jamais, et ce caractère de supériorité mentale, la Grèce l'a conservé, aussi longtemps que les vices de son organisation sociale et la conquête étrangère, qui en fut la conséquence indirecte, ne l'ont point précipitée dans la décadence.

## IV. — *La poésie hésiodique.*

Par sa naissance, par son développement, par la manière dont elle a définitivement pris corps, la poésie homérique est une œuvre collective. Mais les Homérides n'ont pas été les seuls à vouloir exploiter le riche trésor des légendes et traditions helléniques. D'autres clans d'aèdes les ont sûrement imités, puisque même des individus isolés ont marché sur leurs traces. — De ces derniers, le plus voisin des Homérides a été Hésiode. Mais c'est de la légende mythologique, non de la tradition historique, que s'est inspiré l'auteur de la *Théogonie* et des *Travaux et des jours*.

Hésiode n'est point un aède de profession, c'est un propriétaire rural, qui cultive la poésie avec succès, puisqu'il a, un jour, remporté le prix du chant, un trépied à deux anses, exploit dont il n'est pas peu fier (1). — Les gracieuses légendes de sa race lui plaisent et il nous raconte en vers, qui sont encore de facture homérique, la légende de Prométhée, la révolte des Titans, la généalogie des dieux, le mythe de Pandore, etc. Hésiode vit à une époque où l'antique solidarité du clan républicain n'est pas encore tout à fait éteinte ; avec joie, il assiste aux repas publics à frais communs : « Le plaisir en est très grand, dit-il, et la dépense petite » (2). C'est de cette période sociologique du clan, de cet âge primitif où personne

(1) Hésiode, *Les travaux et les jours.*
(2) *Ibid.*

n'était abandonné, qu'a du naître, en Grèce, la légende de l'âge d'or. Ce bel âge, Hésiode ne manque pas de le célébrer.

Ce qui distingue surtout la poésie hésiodique de la poésie homérique, c'est qu'elle ne plane pas absolument dans le monde plus ou moins imaginaire de la légende. Elle est à la fois mythique et utilitaire ; elle mêle le soin de la vie pratique aux aventures des dieux. Hésiode n'essaie point de s'abstraire du milieu social où il vit. Il dit, comment on doit cultiver ses champs, comment on doit se garantir du froid humide, quelle espèce de femme il faut épouser, comment il faut se garer de « la femme femelle », de celle « qui brûle son mari sans torche, quelque vigoureux qu'il soit, et l'entraîne à une vieillesse rapide » (1).

Mais ce qui caractérise surtout la poésie hésiodique, ce qui même, dans la hiérarchie littéraire, lui confère une dignité toute spéciale, une élévation plus grande que celle de la poésie homérique, c'est la préoccupation des choses sociales, c'est l'amour de la justice. En traitant ces sujets élevés, Hésiode se passionne ; il trouve même des accents nouveaux, qui manquent à Homère :

« Les hommes de l'âge d'or, dit-il, vivaient comme des dieux, l'âme exempte de soucis, sans travail et sans douleurs. La vieillesse accablante n'était pas suspendue sur leur tête ; leurs membres restaient vigoureux jusqu'à la fin et ils passaient le temps dans de joyeux festins, étrangers à tous les maux. En mourant, ils semblaient s'endormir, etc. » (2).

Mais à l'âge d'or a succédé celui du bronze, puis le dernier, celui dans lequel vit le poète, l'âge du fer. Dans cet âge, « la terre est pleine de maux, la mer en est pleine »,... « Oh ! si je ne vivais pas dans cette cinquième génération des hommes ! Si plutôt, j'étais mort auparavant ou né après ! En effet,

(1) *Les travaux et les jours.*
(2) *Ibid.* (Traduction Croiset, *loc. cit.*, I, 508).

maintenant c'est l'âge de fer » (1). Et ce n'est que le commencement, le mal moral ira grandissant toujours :

« Le père ne sera plus un père pour ses enfants ; les fils ne seront plus des fils ; l'hôte reniera l'hospitalité ; les amis trahiront l'amitié ; le frère cessera d'aimer son frère comme cela était autrefois. A peine vieillis, les parents seront insultés par leurs enfants et ils entendront de leur bouche des paroles dures et des reproches. Plus de souci des Dieux, plus de subsistance assurée aux vieux parents ; partout le droit de la force ; les villes pillées et détruites. Désormais nul respect du serment, ni de la justice, ni du bien. Ce sera l'homme malfaisant et la violence hautaine, qui seront en honneur ; pour justice, ils auront leurs bras et rien ne sera respecté. Le méchant fera tort à l'homme meilleur que lui par des discours perfides et il y ajoutera le parjure. Parmi les humains malheureux, régnera la jalousie malfaisante, aux discours envenimés, la jalousie heureuse du mal. Alors, quittant la vaste terre et montant vers l'Olympe, cachant leur aimable visage sous leurs voiles blancs, Aidôs et Némésis abandonneront le séjour des hommes pour se réfugier parmi les immortels. Et, sur la terre, il ne restera plus que des douleurs affreuses : le mal partout et le remède nulle part. » (2).

Hésiode vit évidemment dans une société, où l'inégalité sociale est déjà très grande et artificielle, où la justice est rendue non plus par la collectivité, mais par des rois, par des rois avides, « mangeurs de présents » (3), au grand désespoir de Diké, la justice personnifiée sous une forme féminine. Chaque jugement inique est une violence, que subit la déesse *Diké* ; elle s'en courrouce et se venge, en parcourant les villes et les campagnes enveloppée d'un nuage épais. Dans cette mission vengeresse, elle peut compter sur l'aide tout puissant de son père, du roi de l'Olympe :

« Diké est une vierge ; elle est fille de Zeus et, autour d'elle, règne une douce et respectueuse vénération parmi les Dieux, qui habitent l'Olympe. Et, lorsqu'un homme l'offense par l'outrage du mensonge, aussitôt elle vient s'asseoir près de son père, Zeus, fils de Kronos, et elle

(1) *Les travaux et les jours* (Traduction Leconte de Lisle).
(2) *Travaux et jours* (Traduction Croiset, *loc. cit.*).
(3) *Travaux et jours.*

crie devant lui les pensées des hommes injustes pour qu'il les châtie. » (1).

Cette incarnation sous forme humaine d'une idée pure, comme la justice, appartient à la phase seconde de l'anthropomorphisme; c'est chez les Grecs surtout que cette phase s'est développée, en associant des déités abstraites au peuple des dieux primitifs, qui personnifiaient simplement les grands phénomènes naturels. Dans l'opinion d'Hésiode, les actions bonnes ou mauvaises sont rétribuées, conformément à leur valeur morale, mais sur la terre et non pas dans les Champs-Elysées ou le Tartare. Les rois justes prospèrent ; jamais le fléau de la guerre n'est déchaîné contre eux ; leur pays se couvre d'opulentes moissons; les chênes de leurs forêts abritent des abeilles sous leur feuillage; leurs brebis ont des toisons particulièrement épaisses et, ce qui est plus particulier encore, les femmes mettent au monde des enfants qui ressemblent à leur père et qui vont prospérant toujours. Au contraire la postérité des injustes, des misérables, qui violent leurs serments, décline et dégénère (2).

Dans les poèmes homériques, œuvres éminemment collectives, il n'y a pas trace de sentiments personnels ; la voix du peuple hellénique parle seule. Au contraire, dans les poèmes hésiodiques, on sent un homme, un honnête homme, que révoltent les iniquités dont il est témoin et peut-être victime. C'est de la poésie individuelle, analogue à celle qui se manifeste dans les odes, du moins dans nombre d'entre elles ; et en effet, divers morceaux, détachés de l'ensemble hésiodique, ne sauraient se distinguer des poésies lyriques ordinaires et ont dû être chantés, comme telles.

En résumé, les poèmes d'Hésiode marquent un âge de transition entre la poésie des premiers âges communautaires et la poésie individualiste des âges suivants. Elle clôt la première

(1) *Travaux et jours* (Traduction Croiset, I, 515).
(2) *Ibid.*, 505-506.

phase de la littérature hellénique, celle où la poésie est encore chantée, car elle s'adresse surtout à un auditoire illettré ; celle aussi où les poètes s'attachent surtout à revêtir d'une forme esthétique des idées et des sentiments, tout vivants encore dans la société à laquelle ils appartiennent. Les compositions littéraires, écloses dans cette phase où domine l'esprit communautaire sont toujours simples, puisque tout le monde les doit comprendre ; mais souvent elles ont de l'élévation, de la grandeur morale ; car leurs auteurs planent au-dessus des petits sentiments personnels.

---

# CHAPITRE XVI

## La Littérature gréco-romaine

(SUITE)

—

SOMMAIRE

I. *La poésie lyrique en Grèce.* — Sens primitif du mot « lyrisme ». — Le lyrisme dans la Grèce moderne. — Deux odes amoureuses. — Un nouvel Ulysse. — Le lyrisme noble et officiel. — Les tournois lyriques. — Hésiode lauréat. — Un passage lyrique de la *Théogonie.* — Poésies lyriques de Théognis. — Le lyrisme politique de Solon. — Le lyrisme érotique de Sapho. — Le panthéisme lyrique des poèmes orphiques.

II. *La poésie dramatique en Grèce.* — L'opéra-ballet primitif. — Le dithyrambe et la tragédie. — *L'épisode.* — Genèse de la tragédie. — La comédie aristophanesque. — Le parallèle d'Aristophane entre Eschyle et Sophocle.

III. *La poésie philosophique.* — Les philosophes poètes. — Xénophane. — Parménide. — Les logographes et les historiens.

IV. *La littérature romaine.* — Les premiers habitants de l'Italie. — Consanguinité des populations du Latium et des Hellènes. — Tardive apparition de la littérature relevée. — La littérature des clans. — Danses chorales religieuses. — La procession des *arvales.* — Cantilènes en vers saturniens. — Le Collège des flûtistes. — Chants fescennins, mimes et atellanes. — Importation du théâtre grec. — Ennius, Plaute, Térence. — Comédie *palliata* et comédie *togata.* — Les caractères comiques.

V. *Les phases de la littérature gréco-romaine.* — La décadence romaine et la Morale en action. — Etroite parenté des langues grecque et latine. — Analogie des origines littéraires. — Littérature d'emprunt à Rome. — L'éloquence politique à Rome. — L'éloquence du barreau. — Décadence et tutelle de la littérature. — La littérature satirique et ses causes. — Les causes de l'avortement littéraire à Rome. — Les causes de la floraison littéraire en Grèce. — Décadence de la littérature hellénique.

### I. — *La poésie lyrique en Grèce.*

Après avoir étudié les origines et l'évolution de la poésie épique en Grèce, il nous faut soumettre à une enquête analogue une autre branche presque aussi importante de la littérature hellénique : la poésie dite lyrique. Mais il importe de

déterminer d'abord le sens exact du mot « lyrique ». Dans notre langage courant, nous appelons aujourd'hui *lyriques* des compositions en vers, dont le style est à la fois figuré et noble, de petits poèmes, qui, à la rigueur, pourraient être chantés, mais qui doivent au moins être déclamés. Telle fut aussi la forme dernière du lyrisme grec, celle qu'il revêtit, quand il devint un produit artificiel, une œuvre de lettré faite pour des lettrés. — Mais les premières poésies lyriques étaient simplement des poèmes chantés par un seul aède avec accompagnement de la lyre.

La race grecque avait des aptitudes musicales développées; puisque dès l'origine des temps historiques, nous trouvons divers instruments à cordes usités dans les pays helléniques. C'est de ce goût précoce pour la musique relativement savante qu'a dû sortir le lyrisme. En effet, les instruments à cordes sont peu bruyants; ils n'ont pas assez de puissance pour accompagner le chant choral des primitifs; en revanche ils conviennent tout à fait aux chanteurs solistes, et la richesse de leur registre leur permet de soutenir, de faire valoir des poésies plus fines, plus nuancées que celles des chœurs, lesquelles sont toujours et nécessairement fort simples.

On a beaucoup disserté et l'on pourra discuter longtemps encore au sujet du plus ou moins d'antiquité de la poésie lyrique. Cette origine est sûrement fort lointaine. Le chant isolé peut et doit être aussi ancien que le langage même; peut-être même l'a-t-il précédé; mais il ne devint lyrique dans le sens propre du mot que plus tardivement, quand on eut des lyres. A côté de la poésie collective, de la poésie chorale, il y eut toujours des chants isolés. De ces chants les uns n'étaient que des fragments distraits des compositions chorales, que tout le monde connaissait; mais ils pouvaient servir de thèmes à des amplifications ou de modèles à des chants isolés, personnels. D'autres étaient simplement l'expression d'une émotion, d'une passion individuelles, des chants d'amour, de haine, etc. Le

folklore de la Grèce contemporaine comprend un bon nombre de ces petites odes et nous savons qu'on les chante avec accompagnement de la lyre. En voici une que j'ai déjà citée :

« Jeunes garçons, venez chanter ; — venez voir, venez apprendre comment se prend l'amour. — Il se prend par les yeux ; il descend sur les lèvres ; — des lèvres il se glisse dans le cœur et, dans le cœur, il prend racine. » (1).

Ce petit chant pourrait être d'Anacréon et il en est de même de celui-ci :

« Quand nous nous sommes embrassés, ma belle, il était nuit ; qui nous a vus ? — Qui nous a vus ? la nuit et l'aurore, les étoiles et la lune. — Une étoile est descendue et l'a dit à la mer. — La mer l'a dit à la rame ; la rame au matelot — et le matelot l'a chanté à la porte de sa belle. » (2).

Je veux citer encore une de ces petites odes modernes, parce qu'elle rappelle, avec beaucoup moins de simplicité, l'interrogatoire que Pénélope fit subir à Ulysse avant de se décider à le reconnaître. Or, ce gracieux épisode de l'Odyssée peut très bien avoir eu pour thème primitif un chant populaire de la Grèce protohistorique :

« Ouvre-toi, porte, porte de la blonde aux yeux noirs. — « Qui es-tu ? Comment t'appelles-tu ? » ...Je suis celui qui t'apportais des pommes dans mon mouchoir, — des pommes, des pêches, du raisin doux : — Je suis celui qui baisait tes lèvres vermeilles. » — « Pour que je t'ouvre, pour que tu entres, donne-moi quelque indice de ma cour. » — « A ta porte est un pommier ; dans ta cour une vigne. — Cette vigne donne un raisin blanc, un vin muscat — et quiconque en boit est restauré et en demande encore. » — « Tu me trompes, fils de matois ; quelqu'un du voisinage t'aura dit cela ; — pour que je t'ouvre, pour que tu entres, donne-moi quelque indice de ma maison. » — « Au milieu de ta chambre pend une lampe d'or ; — elle t'éclaire, quand tu te déshabilles, quand tu ôtes tes boutons. » — « Tu me trompes, fils de matois ; quelqu'un du voisinage t'aura dit cela. — Pour que je t'ouvre, pour que tu entres, dis-moi quelque marque de ma personne. » — « Tu

(1) Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, t. II, 243.
(2) Fauriel, *loc. cit.*, II, 417.

as un signe sur la joue, un autre sur l'épaule, — et, entre tes mamelles, les astres et la lune. » — « Courez, servantes, courez ; ouvrez toutes les portes. » (1).

Or, nombre d'indications attestent que la Grèce primitive a composé quantité de chants populaires de ce genre. On y avait des berceuses pour endormir les enfants, des chansons d'amour, des chansons de table, des chansons de métier, etc., etc. (2). Ces chants populaires ont dû être colportés et vulgarisés par les chanteurs ambulants de l'antiquité, comme cela se fait encore dans la Grèce contemporaine, et constituer ainsi un lyrisme inférieur sans doute, mais très vivant.

Le lyrisme noble, ayant des prétentions littéraires, naquit moins spontanément; il lui fallut la protection et la faveur des prêtres et des rois, encourageant, les uns, les compositions mythiques; les autres, les chants héroïques et guerriers, parfois la glorification de leurs hauts-faits ou de ceux de leurs ancêtres.

Cette poésie lyrique de commande différa de la poésie spontanée ; elle perdit sûrement du côté de la grâce et surtout de l'énergie ; mais elle gagna du côté de la forme : sa métrique devint plus savante et plus variée. En retour elle cessa d'être libre ; il lui fallut longtemps se renfermer dans un genre de sujets appropriés aux goûts et aux besoins de ses protecteurs. Ceux-ci instituèrent même des concours lyriques avec prix pour les vainqueurs. Les candidats devaient chanter leurs poésies en s'accompagnant de la lyre : il leur fallait être à la fois poètes et musiciens. Les jeux solennellement célébrés à Delphes, les jeux pythiques, commencèrent par n'être que des joûtes lyriques de ce genre sur des sujets religieux. Le côté musical semble avoir été considéré, comme particulièrement important dans ces tournois poétiques; puisque, suivant Pausanias, Hésiode ne put figurer dans un de ces concours, parce

(1) Fauriel, *loc. cit.*, II, 423.
(2) M. Croiset, *loc. cit.*, II, 20.

qu'il ne savait pas s'accompagner de la lyre, tandis que l'un des concurrents remporta le prix uniquement à cause de sa belle voix et quoiqu'il eût chanté la poésie d'un autre (1). — Mais Hésiode prit sa revanche dans un autre concours, celui-là laïque et royal, ouvert à Chalcis en Eubée par les fils du roi Amphidamas, afin de célébrer les funérailles de leur père. Il s'agissait d'un concours de poésie et le prix destiné au vainqueur était une œuvre d'art, un trépied. L'auteur des *Travaux et des jours* ne fut pas peu fier de son succès, comme il nous l'apprend lui-même : « Je me vante d'avoir remporté le prix du chant, un trépied à deux anses, que je consacrai aux Muses héliconiades, là, où, pour la première fois, elles m'avaient inspiré le chant sonore » (2). Hésiode était donc au moins chanteur, s'il n'était pas musicien.

Le début de la *Théogonie* peut nous donner, pour le fond et la forme, une idée de ce qu'était cette vieille littérature lyrique :

« Commençons par chanter les Muses héliconiennes, les Muses qui habitent la haute et divine montagne de l'Hélicon et qui, autour de la source sombre, — dansent d'un pied léger près de l'autel du puissant fils de Kronos. — Ce sont elles, qui ont enseigné à Hésiode un noble chant, tandis qu'il faisait paître ses agneaux au pied de l'Hélicon divin. Quant à moi, voici en quels termes elles me parlèrent d'abord, les Muses olympiennes, filles de Zeus qui tient l'égide : « Bergers rustiques, hommes vils qui n'avez souci que de manger, nous savons dire beaucoup de choses fictives, qui ressemblent à la vérité, mais nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des choses vraies. » Ainsi parlèrent les filles du grand Zeus, déesses au doux langage, et elles me donnèrent, comme sceptre, une branche de laurier toute en feuilles, pousse vigoureuse qu'elles venaient de cueillir. En même temps elles firent naître en moi par leur souffle le chant divin, afin que je me misse à célébrer les choses futures et les choses présentes et elles m'ordonnèrent de mettre en hymnes la filiation des dieux éternels, en leur consacrant à elles-mêmes le commencement et la fin de mes chants. » (3).

(1) Pausanias, IV, par. VII.
(2) *Travaux et jours*, livre II.
(3) Traduction M. Croiset, *loc. cit.*, I, 539-540.

.....« Elles chantent ensemble et leur voix infatigable coule, suave, de leur bouche. Et elles rient, les demeures du père Zeus tonnant, à la voix de lys si sonore des déesses. Et il résonne, le faîte du neigeux Olympe, demeure des Immortels. » (1).

Ce n'est déjà plus la foi tout à fait primitive qui parle dans cette poésie gracieuse, la vraie foi, la foi aveugle, celle qui non seulement ne raisonne pas mais même ne veut pas raisonner. Hésiode a été un personnage réel, un poète en chair et en os, même un propriétaire très attaché à ses biens, un homme pratique ; il est très sûr qu'il n'a jamais conversé avec les Muses ; il s'en sert simplement, comme d'un artifice littéraire, pourtant il est encore respectueux avec les dieux.

Théognis est plus hardi, il a des instincts de libre-penseur et même de révolutionnaire. La conduite de Zeus vis à vis des hommes lui semble tout à fait critiquable et il le déclare nettement au maître de l'Olympe :

« Bon Zeus, je t'admire..... Tu connais à fond les pensées et le cœur de chaque homme et ton autorité, ô roi, est la plus haute qu'il y ait dans le monde. Comment donc, fils de Kronos, as-tu bien le courage de tenir le même compte de l'homme criminel et du juste ? Comment ton esprit se tourne-t-il indifféremment ou vers la sagesse ou vers les attentats de ces mortels, qui ne craignent pas de commettre des actes pervers ? Non, la divinité n'a marqué aucune règle à notre conduite, aucune route par laquelle on soit sûr de gagner la faveur des Immortels. Des scélérats jouissent d'une prospérité qu'aucun chagrin ne trouble ; ceux qui préservent leur âme des œuvres du mal, ceux qui aiment la justice, ont néanmoins en partage la pauvreté, mère du désespoir, la pauvreté qui pousse au crime le cœur des hommes. » (2).

Suivant Théognis, la société est mal faite, et c'est l'argent qui gâte tout. Dans les mariages, on a moins de souci de la race que s'il s'agissait d'accoupler des ânes ou des chevaux : « L'argent règne et corrompt tout. Pour l'argent, les ennemis

(1) Traduction Leconte de Lisle.

(2) Théognis, *Sentences* Trad. A. Pierron *in Hist. littér. grecque*, 151).

[illegible] [1]. D'autre [illegible]

[illegible] brise l'honnête [illegible] Pour la fuir, ne [illegible] ou dans [illegible] ne peut plus rien [illegible] Mieux vaut mourir, [illegible] sa vie par l'horrible [illegible]

[illegible] mais elle laisse [illegible] c'est dans l'exis- [illegible] :

[illegible] injustice, il rapetisse ; [illegible] Que le vaste ciel [illegible] sur la tête et m'écrase, [illegible] je n'apporte à mes en- [illegible] leur sang noir et [illegible] pour accomplir ces choses [illegible] jeunesse, ô mon âme ! Bientôt [illegible] je ne serai plus qu'un peu [illegible] couché après ma mort [illegible] je veux du bonheur. — [illegible] vaut un tapis. — Qu'im- [illegible] [4].

[illegible] que l'auteur de ces vers au- [illegible] moitié du sixième siècle avant [illegible] sa liberté d'esprit et en même [illegible] la poésie lyrique des Grecs avait [illegible] quant à celui des rois, il n'exis- [illegible] républicaine était presque partout [illegible] — Une fois le lyrisme hellénique affranchi, [illegible] Solon, contemporain de Théognis,

1. Traduction M. Croiset, *Hist. litter. grecque*, II, 150.
2. Traduction M. Croiset, *loc. cit.*, II, 151.
3. Traduction M. Croiset, *loc. cit.*, II, 151.
4. *Ibid.*, II, 153.

fait du lyrisme politique. Il prêche la justice ; il croit qu'elle peut tout apaiser, tout guérir ; il veut le règne de la loi qui remet partout l'ordre et l'harmonie. Mais, pour Solon, les dieux, loin de se désintéresser des sociétés humaines, ne les perdent jamais de vue :

« Les trésors amassés par l'iniquité ne sont pas durables ; le dominateur éternel se hâte de les détruire..... Si quelque méchant nous semble d'abord échapper à sa destinée, elle n'en est pas moins certaine ; elle arrive toujours. La punition méritée par les pères retombe sur les enfants et leur postérité. » (1).

Des politiques trop habiles reprochaient au législateur d'Athènes de ne s'être point emparé du pouvoir, d'avoir refusé la tyrannie ; ils disaient, d'après un passage de Solon cité par Plutarque :

« Solon n'a été ni un vrai sage ni un homme de sens. Les biens, que lui donnait la divinité, il n'a pas voulu les recevoir. Le poisson pris, il a regardé tout ébahi et n'a point retiré le grand filet. Il a perdu la raison ; il ne se connaît plus. Autrement, pour posséder en maître tant de trésors, pour régner sur Athènes un seul jour, il eût consenti à être écorché vif et à voir sa race périr tout entière. » (2).

A quoi Solon répondait :

« Je voudrais, si j'avais pris le pouvoir et mis la main sur d'immenses richesses, si j'avais été, ne fût-ce qu'un jour, tyran d'Athènes, je voudrais que de ma peau écorchée on fît une outre et que ma race fût abolie. » (3).

Le lyrisme de Solon est d'un penseur, d'un homme d'état. La Grèce en a connu bien d'autres. — Sapho ne se souciait guère de politique, ce qu'elle chante en vers lyriques, c'est tout simplement l'amour, l'amour voluptueux et même suspect :

« Celui-là me paraît égal aux dieux, qui s'assied devant toi et, de tout près, entend ta voix si douce, — ton rire aimable, qui fond mon

(1) Traduction E. Falconnet.
(2) Traduction A. Pierron, *loc. cit.*, 145-146.
(3) Traduction M. Croiset, *loc. cit.*, II, 127.

cœur dans ma poitrine. Dès que mon regard t'aperçoit, la voix me manque, ma langue se sèche, un feu subtil court sous ma peau, ma vue se trouble et mes oreilles bourdonnent ; — je ruisselle de sueur ; un tremblement me saisit tout entière ; ma couleur ressemble à celle de l'herbe et je me sens presque mourir. » (1).

Je n'ai pas à faire ici l'histoire complète du lyrisme grec; mon but est seulement d'en marquer l'évolution. Je ne parlerai donc ni de Minnerme, ni d'Archiloque, ni d'Anacréon, ni de Pindare, dernier et célèbre représentant beaucoup trop admiré, du lyrisme officiel, ni des autres poètes lyriques. — Des petits poèmes dits orphiques, poésies mystiques, de date très diverse et très incertaine, composées, semble-t-il, pour être chantées dans des cultes secrets, je veux relever seulement quelques passages empreints de panthéisme, uniquement pour montrer que le lyrisme grec s'essayait à tout exprimer : « J'invoque le robuste Pan, substance du Kosmos, de l'Ouranos, de la mer, de la terre, reine de toutes choses et de la flamme immortelle; car ce sont les membres de Pan » (2). — Un autre hymne orphique célèbre la nature dans des termes analogues :

« Reine universelle! Bienheureuse, qui fais croître et qui dissous, père et mère de toutes choses, qui engendres spontanément, qui abondes en semence, qui mûris ; Ouvrière universelle, vénérable divinité ; éternelle, qui meus tout, aux mille formes, prudente, roulant dans un tourbillon sans fin, conservatrice, qui t'entretiens par d'éternelles transformations, etc. (3).

On voit combien avait de cordes cette lyre poétique de la Grèce, qui a tout chanté, les dieux et les hommes, les sentiments et les idées, l'amour, la politique et la philosophie. Jamais encore, dans notre course à travers toutes les littératures, nous n'avons rencontré un pareil rayonnement de pensée et de beau style; car la variété des formes répond à celle des

(1) Traduction M. Croiset, *loc. cit.*, II, 238.
(2) Traduction Leconte de Lisle, *Parfum de Pan.*
(3) *Ibid.*, *Parfum de la nature.*

sujets, et toujours ces formes sont simples et claires, élégantes et sobres, fleuries et à la fois raisonnables.

Si la littérature grecque avait été seulement épique et lyrique, elle éclipserait déjà toutes les autres ; mais elle a été aussi dramatique et philosophique : il nous reste maintenant à l'envisager sous ces deux derniers aspects.

## II. — *La poésie dramatique en Grèce.*

Bien des fois on a disserté, à grand renfort d'érudition, sur les origines des divers genres littéraires et l'opinion, assez généralement admise, est que le genre dernier-né est celui de la littérature théâtrale. A peine est-il nécessaire de remarquer que notre enquête à travers toutes les races ruine radicalement cette manière de voir. A l'origine de toutes les esthétiques littéraires, nous avons rencontré l'opéra-ballet primitif, les danses chorales habituellement mimiques, c'est-à-dire une représentation scénique, très grossière sans doute, mais qui est évidemment l'embryon de toutes les littératures théâtrales, même les plus artistiques. Ces humbles origines sont visibles en Grèce comme ailleurs et on a pu les retrouver, vivantes encore, dans la Grèce moderne. Aujourd'hui même, chaque province grecque a sa danse populaire à elle et toujours cette danse est figurée, mimique ; elle semble être simplement la survivance d'une pantomime archaïque, jadis destinée à représenter telle ou telle scène, tel ou tel acte offrant pour la communauté un vif intérêt. Chacune de ces danses a sa ballade spéciale et toute danse nouvelle va toujours avec une chanson nouvelle aussi, dont elle est la partie mimique. La danse et la chanson sont tenues pour inséparables ; jamais on ne les exécute isolément ; toujours on les adopte ou on les oublie ensemble (1). Ces faits, empruntés à la préhistoire vivante, concordent avec ce que nous apprend la protohistoire hellénique.

(1) Fauriel, *loc. cit.*, t. I, CXVII.

Nous retrouvons en effet, dans la Grèce protohistorique, la survivance évidente des opéras-ballets primitifs ; seulement ils y ont revêtu une couleur religieuse. La plus notoire cérémonie de ce genre, celle d'où provint l'art dramatique, était le « chant du bouc », la *tragédie*, ainsi appelé parce que les éléments essentiels de la fête étaient un chant, un *dithyrambe*, et le sacrifice d'un bouc en l'honneur de Bacchus. Ce dithyrambe était chanté et accompagné de chœurs dansants. Un bœuf était donné, comme récompense, à l'artiste, qui avait à la fois composé le chant et la musique, réglé la partie chorégraphique et surveillé l'exécution du tout (1).

Le drame sortit sans peine de ce festival synthétique, où s'associaient la poésie chantée, la musique et la danse. Vers 536 avant Jésus-Christ, Thespis obtint ce résultat, simplement en prenant un fragment de la légende bachique et faisant jouer ce fragment au lieu de le laisser réciter. Comme autrefois, le chœur continuait à chanter et à danser ; mais un personnage spécial, le « répondeur » (ὑποκριτής), s'en détachait de temps en temps et dialoguait avec lui, toujours en vers lyriques et sans doute chantés (2).

Cette nouveauté n'alla pas sans rencontrer quelques opposants, parmi lesquels Solon, qui blâma énergiquement, dit Plutarque, de pareils divertissements : « Si nous approuvons ce jeu, disait-il, nous trouverons la réalité dans nos contrats » (3). Le sujet ainsi dramatisé dans la tragédie dyonisiaque était très peu développé et s'appelait l'*épisode*.

L'innovation fut goûtée et grandit. Thespis lui-même aurait traité dramatiquement d'autres sujets, notamment la légende d'*Alceste*. Puis à mesure que le dialogue devint plus intéressant, la partie chorégraphique déclina, le divertissement se fit plus intellectuel (4) et en même temps se compliqua. La

(1) A. Pierron, *loc. cit.*, 252.
(2) *Ibid*, 253. — Posnett. *Comp. litter.* 203.
(3) Plutarque, *Vie de Solon.*
(4) A. Pierron, *loc. cit*, 251-256.

musique demeura toujours d'une extrême simplicité, mais l'orchestre finit par sortir du chœur (1). Vers 512 av. J.-Chr., Phrynichus fit remplir à l'ὑποκριτής des rôles féminins. Enfin le spectacle devint tout à fait laïque. L'artiste inventeur, qui d'abord devait être premier chanteur, chef d'orchestré, maître de ballet, se reposa de ces fonctions multiples sur un coryphée, choisit son rôle personnel et finalement cessa de paraître sur la scène ; dès lors sa fonction ne consista plus qu'à composer les paroles et diriger les répétitions (2).

Le drame, dès lors, était né et les cités grecques en faisaient une estime particulière. Aux fêtes de Bacchus, aux grandes Dionysiaques, on ouvrait des concours dramatiques, calqués sur les concours lyriques. A Athènes, ce fut d'abord l'archonte dit *éponyme*, celui qui donnait son nom à l'année, à qui fut remis le soin de désigner les lauréats ; puis le peuple jugea lui-même par acclamation et il en fut ainsi pendant une partie de la vie d'Eschyle. Enfin on tira au sort un jury de cinq juges, qui rendaient solennellement leur arrêt en plein théâtre, après avoir invoqué les dieux. Chacun des poètes concurrents devait, dans le principe, présenter au concours quatre pièces, dont trois tragédies et un drame satirique, une comédie. Le nom ou les noms victorieux étaient inscrits sur les monuments publics entre ceux de l'archonte et du chorège. — Ce dernier était un riche citoyen, qui, à titre de liturgie, devait fournir aux poètes lauréats des acteurs, des chœurs et un coryphée. Les simples choristes étaient souvent des jeunes gens de bonne volonté et de bonne famille, flattés de paraître en public pour chanter de beaux vers et danser avec grâce (3). L'évolution de la tragédie athénienne est tout à fait remarquable ; on y voit le côté intellectuel s'accentuer de plus en plus, en même temps que les déclamations générales font place

(1) Posnett, *loc. cit.*, 205.
(2) A. Pierron, *loc. cit.*, 266.
(3) A. Pierron, *loc. cit.*, 260-266.

à l'étude analytique des caractères individuels. Dans les sept drames d'Eschyle, qui nous restent, il y a seulement seize personnages individuels ; les quarante-cinq autres sont ou des personnages abstraits, comme la Puissance, etc., ou bien ils appartiennent au chœur. D'autre part, une seule des comédies de Sophocle, les *Trachiniennes,* tire son nom du chœur, et, tandis qu'Eschyle consacre au chœur environ la moitié de son texte, Sophocle réduit au cinquième cette partie de ses drames. Euripide alla plus loin et poussa la réduction du chœur jusqu'au sixième ; en même temps il développa considérablement l'individualisation des personnages et subordonna entièrement les chœurs au dialogue (1). L'évolution ne s'arrêta pas à ces réformes de détail. Le goût lui-même changea ; le public finit par éprouver de moins en moins de plaisir à voir représenter des tragédies lyriques et il arriva que les comédies, surtout celles d'Aristophane, avec leur langage hardi jusqu'à l'impudence, leur critique sans merci des institutions et des hommes éclipsèrent la vieille tragédie. Puis vint la période décadente durant laquelle la description et la rhétorique remplacèrent les effusions lyriques d'autrefois à ce point qu'un poète, Charémon, en arriva à faire des tragédies, qu'Aristote appelle des « tragédies pour être lues » (2).

Dans sa comédie des *Grenouilles*, Aristophane a mis aux prises Eschyle et Sophocle, la vieille et la jeune tragédie, et il en marque bien les différences : les vers d'Eschyle sont « solidement liés, comme la charpente d'un navire » ; Euripide est « un beau diseur à la langue souple et affilée ». Euripide « se nourrit d'éther » ; Eschyle est « armé de mots immenses », « de mots empanachés ». Dans Eschyle, dit Aristophane, les personnages sont presque muets, ce sont les chœurs qui parlent ; les personnages d'Euripide bavardent sans cesse, abusent des monologues, se lancent dans des discussions subtiles,

(1) Posnett, *loc. cit.*, 206-209.
(2) *Ibid.*, 212-213.

des niaiseries philosophiques, qui ressemblent à « du jus de betteraves blanches ». Euripide a introduit sur la scène « la vie intime des Athéniens »; « il a mis partout Vénus »; il a fait des emprunts à tout, « aux propos des courtisanes, aux pleureuses, aux danseurs, etc. » (1).

Tout cela signifie, qu'avec Euripide, la tragédie a définitivement coupé le lien, qui la rattachait au vieux lyrisme, pour devenir réaliste, pour peindre les hommes et leurs passions.

La comédie hellénique évolua parallèlement à la tragédie et comme elle; car leur origine était commune et se rattachait au culte choral de Bacchus. Comme les chœurs de la tragédie, ceux de la comédie prédominèrent d'abord, puis eurent un rôle graduellement restreint, à mesure que, dans la vie athénienne, l'individualisme prenait de plus en plus le pas sur le souci des intérêts communs et les traditions communautaires. Enfin la comédie en décadence sombra dans le grotesque, comme la tragédie dans la rhétorique vide (2) : la similitude est parfaite.

## III. — *La poésie philosophique.*

En Grèce, la littérature ne s'est point laissé asservir par la théocratie, comme elle l'a fait dans l'Inde, aussi son évolution a-t-elle été aussi complète que possible. La poésie hellénique, après avoir été d'abord orale, puis écrite, épique, lyrique, dramatique, d'abord chantée puis simplement parlée ou déclamée, quoique toujours métrique, a encore été l'instrument employé par les premiers philosophes pour exprimer leurs spéculations. Pour les Hellènes, le langage rythmé et mesuré est resté bien longtemps le seul vêtement, qu'il convînt de donner aux idées ou aux sentiments élevés, et quand ils se

(1) Aristophane, *Les grenouilles* (passim).
(2) Posnett, *Comp. litter.*, 213-218.

mirent à philosopher, ils ne descendirent pas tout d'abord à la simple prose, pourtant plus exacte, plus analytique, plus convenable pour exprimer des idées précises.

La première philosophie grecque fut naturellement métaphysique et je sortirais de mon sujet en exposant ses systèmes subtils ; mais j'en puis parler au point de la vue de la forme. De Thalès, de Pythagore, il ne nous reste que des échos d'idées ; mais nous savons que Xénophane et Parménide écrivirent des poèmes philosophiques ; Empédocle fit de même. Les systèmes de ces premiers philosophes sont abstraits et abstrus, d'une intelligence difficile, semés cependant de vues ingénieuses ou vigoureusement exprimées :

« Les mortels, dit Xénophane, croient que les dieux naissent, comme eux, avec leurs sens, leur voix, leur corps. — Si les bœufs et les lions avaient des mains, s'ils savaient dessiner, comme les hommes, ils feraient des dieux à leur propre ressemblance ; les chevaux les représenteraient pareils à des chevaux ; les bœufs à des bœufs, avec une forme et des membres semblables aux leurs. » (1).

Nos poètes et prosateurs d'Europe ont bien souvent pris et repris cette idée de Xénophane ; ils ne l'ont pas traitée mieux que lui. Un autre philosophe, Parménide, sut mettre en vers une dialectique serrée, pressante et ornée tout à la fois, par exemple, dans ce passage tout empreint de panthéisme :

« Comment veux-tu que l'être soit né ? En quelle manière ? De quelle origine ? D'où lui viendrait son accroissement ? Du non être ? — Je te défends de le dire et de le penser. — On ne peut ni dire ni penser que l'être ne soit pas. Et quelle nécessité l'eût fait être ? Pourquoi plus tôt ou plus tard ? Il n'y a dans l'être ni naissance ni commencement. Il est absolument ou il n'est pas et nulle force d'argument ne permettra jamais que rien en sorte qui ne soit de lui. Qu'il puisse naître ou mourir, c'est ce que ne souffrira pas la Justice, détendant les chaînes, dont elle le tient serré. » (2).

Cette évocation finale d'une justice anthropomorphique,

(1) Traduction M. Croiset, *loc. cit.*, II, 498.
(2) *Ibid.*

tenant l'Etre dans les chaînes, nous ramène à la poésie et termine singulièrement cette série de questions philosophiques disposées en cascade.

C'est durant la période dite attique (Ve et VIe siècles) et sous l'influence d'Athènes, que la prose se substitua graduellement à la poésie, marquant ainsi que la pensée grecque sortait de la jeunesse pour entrer dans l'âge viril, quittait le pays de l'imagination et de l'impressionnabilité pour celui de l'observation et de la froide analyse. Mais le changement ne se fit pas en un jour. Les *logographes* commencèrent par raconter en prose poétique et sans le moindre esprit critique, de vieilles légendes : les généalogies des dieux et des héros, les fondations mythiques des cités, etc. (1). Hérodote, le premier, fait descendre l'histoire du ciel sur la terre ; sa prose n'a plus d'ornements poétiques ; elle rapporte des évènements humains, le plus souvent réels, mais sans un suffisant triage des faits authentiques et des fables. Un bon nombre de contes populaires, que nous mettrions maintenant dans nos recueils folkloriques, sont gravement rapportés par le « père de l'histoire ». J'en ai cité un curieux exemple à propos de l'Egypte ; mais l'esprit grec était d'une autre trempe que l'esprit égyptien ou même indien ; incapable de s'immobiliser, il était toujours en quête de quelque nouveau progrès, aussi la prose hellénique évolua, comme la poésie, en devenant toujours plus raisonnable, plus exacte, plus philosophique. Pour la sobriété du style, la sûreté des appréciations, la portée des réflexions, Thucydide et Polybe sont bien plus près de notre temps que de celui d'Hérodote et, si la prose de Platon rappelle trop celle des anciens philosophes grecs, le style d'Aristote au contraire est, en dehors de sa métaphysique, celui d'un savant et d'un homme d'Etat.

N'ayant pas à faire ici une histoire complète de la littérature grecque, mais simplement à signaler les points princi-

(1) M. Croiset, *loc. cit*, II, 536, 577.

paux de son évolution, je bornerai là mon court exposé. Cette floraison intellectuelle de la Grèce, unique dans les annales du genre humain, se rattache-t-elle aux faits sociologiques et dans quelle mesure ? J'essaierai de le dire tout à l'heure ; mais auparavant il nous faut jeter un coup d'œil sur la littérature romaine, assez médiocre imitation de la littérature grecque.

## IV. — *La littérature romaine.*

Bien des générations de lettrés ont minutieusement étudié la littérature latine ; non seulement tous les ouvrages de l'antiquité latine, mais presque chaque ligne, chaque mot de ces ouvrages, ont été examinés au microscope. En outre notre éducation universitaire nous a donné une teinte, plus ou moins foncée, de latinisme. Je puis donc me borner, en parlant de la littérature latine, aux données qui spécialement nous intéressent, à celles qui peuvent nous renseigner sur les origines et l'évolution littéraire des Romains.

D'où venaient les premiers habitants de l'Italie ? C'est là un problème anthropologique, qui est loin d'être résolu encore. Avant les immigrations aryennes, la péninsule était déjà occupée par des populations peut-être de race africaine, berbère. Il en était ainsi surtout dans l'Italie méridionale, où, aujourd'hui encore, prédomine le type dolichocéphale. Les Etrusques eux-mêmes, qui appartenaient aussi au type dolichocéphalique, doivent sans doute se rattacher à la grande race berbère, qui, dans l'Afrique du nord et dans l'Europe méridionale, semble avoir précédé toutes les autres.

Quant aux Latins proprement dits, aux habitants du Latium, ils paraissent issus d'une souche asiatique, congénère de la race hellénique. En effet la langue, que parlaient les Latins primitifs, était étroitement parente du grec archaïque, surtout du dialecte éolien (1). Le fond des très anciennes

(1) Pierron, *loc. cit.*, 8.

traditions et surtout de la mythologie était aussi commun aux deux races. Il n'est donc pas étonnant que, lors du contact des Latins et des Hellènes dans l'Italie méridionale, les premiers aient subi sans peine l'influence littéraire des seconds, plus avancés en civilisation. La langue même des Romains, primitivement analogue au dialecte des Osques, ne se fixa guère avant l'époque de la chute des Tarquins (1) et, plusieurs siècles après, Rome n'avait pas encore de littérature dans le sens que les spécialistes attachent à ce mot, c'est-à-dire pas de poésie rigoureusement métrique, pas de genres littéraires distincts, etc. — Est-ce à dire que réellement, pendant les cinq premiers siècles de son histoire, Rome n'ait produit de manifestation littéraire d'aucune sorte ? Nous avons trouvé une esthétique littéraire quelconque chez les races les plus sauvages ; ce serait vraiment un phénomène des plus singuliers, si, comme l'a dit Mommsen, le peuple-roi avait pu atteindre le point culminant de son développement politique avant d'avoir eu une littérature.

C'est qu'aux yeux des lettrés les origines de l'esthétique littéraire ne comptent pas ; mais ces origines ne s'évanouissent pas devant ce dédain ; elles n'en sont pas moins nécessaires et elles ont existé à Rome, comme ailleurs.

A Rome, le clan, la *gens*, a duré longtemps et nous savons que cette forme première de l'organisation politique ne comporte guère de poésie personnelle, d'œuvre littéraire de fantaisie. Les danses chorales, les chœurs, etc., sont la poésie ordinaire de cette phase politique. Puis, généralement, tous les genres littéraires sortent peu à peu de ces spectacles ou cérémonies communautaires. A Rome, l'évolution ordinaire fut entravée par la domination des familles patriciennes. Mais ces familles aristocratiques avaient leurs poésies communautaires à elles, leurs hymnes aux ancêtres et, dans leurs banquets, on exécutait des chants, avec accompa-

(1) A. Pierron, *loc. cit.*, 28.

gnement de flûtes *(tibia)* pour louer les ancêtres remarquables.

Dans certaines cérémonies religieuses, on chantait aussi des hymnes traditionnels, en combinant la danse sacrée avec la musique et le chant. — Chaque année, au mois de mars, les Saliens, prêtres de Mars, défilaient processionnellement avec leurs boucliers sacrés et en chantant des hymnes. Un autre collège sacerdotal, celui des frères *arvales*, dont la fondation était attribuée à Romulus, faisait une procession, au printemps, avec chant, musique et sacrifice. Tibulle semble bien avoir décrit cette cérémonie, dans une de ses élégies (1). Le jour de cette fête était un jour de repos ; le travail des champs chômait ; les bœufs, les cornes ornées de fleurs, restaient devant leurs crèches bien garnies. Les prêtres parfois allaient puiser l'eau des fontaines. Les bergers, le front ceint de couronnes d'oliviers, conduisaient en pompe à l'autel un agneau, que l'on sacrifiait pour tirer des mouvements de ses entrailles des présages relativement à la prochaine récolte. La trompette phrygienne accompagnait les chants. Enfin la fête se terminait par des danses et de copieuses libations. Le tout se faisait en l'honneur de Cérès et de Bacchus dans l'espoir d'obtenir d'abondantes moissons.

Pour cette cérémonie, les *frères arvales* avaient un hymne spécial, dont on répétait trois fois, chaque vers, et cinq fois l'exclamation finale : « triomphe » (2).

Ces chants étaient des *carmina*, c'est-à-dire des sortes de cantilènes, en vers saturniens, qui sont à peine des vers. C'était aussi en vers saturniens que se composaient les *nénies*, c'est-à-dire des hymnes en l'honneur des morts ; on les chantait dans un repas funèbre, sur le lieu même des funérailles ; ce fut d'abord l'office des parents du défunt ; puis on se déchargea de ce soin sur des pleureuses à gages (3).

(1) Tibulle, *Elégies*, livre II, Elég. 1.
(2) A. Pierron, *loc. cit.*, 12. — Posnett, *Comp. littér.*, 114-115.
(3) Bender, *Hist. abrég. littér. rom.*, 7.

Les anciens Romains avaient un goût très vif pour la musique et surtout pour la danse. Aussi exista-t-il, dans l'ancienne Rome, un *Collège de flûtistes* et une confrérie sacerdotale de danseurs ou sauteurs sacrés *(Ludii, Ludiones)*, qui, dans les processions, marchaient immédiatement après les images des dieux (1).

Avec ces spectacles religieux coexistaient des spectacles profanes, à l'origine, très rudimentaires et très populaires. C'était les *Chants fescennins,* les *Mimes* et les *Atellanes.* Les *Fescennini*, de *Fescennium* ville étrusque d'où ils étaient sans doute venus, étaient des bouffonneries très simples, mais sarcastiques et souvent très dissolues. Les *Fescennini* étaient en vers saturniens et accompagnés de danse, de musique et de mimique. On finit par ne plus les tolérer qu'à l'occasion des mariages (2). Les *Saturæ* étaient des représentations du même genre, d'abord rurales, puis jouées à Rome par des acteurs de profession, des *histrions,* empruntés à l'Etrurie (3).

Un spectacle plus primitif encore était celui des *mimes*, communs à la Grèce et à Rome, mais d'usage très ancien en Italie. Le *mime* ressemblait beaucoup à l'atellane (d'*Atella* en Campanie); on y était seulement plus prodigue de gestes. Mimes et atellanes consistaient toujours en bouffonneries, en caricatures; les paroles, dans les uns et les autres, étaient souvent improvisées. D'ordinaire, le but de ces petits spectacles était de faire rire les spectateurs; mais on y pouvait prendre tous les tons et l'on a pu extraire des *Mimes* de Syrus des séries alphabétiques de sentences, de dictons, comme ceux-ci : « On ne court aucun danger à se taire. — L'homme doit apprendre aussi longtemps qu'il ignore, etc., etc. » (4). Dans le *mime* un acteur principal, l'*archimimus* concentrait tout

(1) Nageotte, *Hist. littér. latine* (Introduction XVIII).
(2) Bender, *loc. cit.,* 10.
(3) *Ibid.*, 10.
(4) A. Pierron, *loc. cit.*, 181.

l'intérêt et toujours la flûte accompagnait la danse et le chant. A l'époque impériale, le *mime* subit une évolution régressive; il devint la *pantomime*, ballet mimique sans paroles, représentant ordinairement des sujets mythologiques, mais aussi des sujets comiques et tragiques. La pantomime finit par verser dans l'obscénité, par représenter des priapées et exhiber des femmes nues (1). — Mais, dans le principe, les mimes se rapprochaient beaucoup des atellanes; c'était, comme elles, de petites farces avec chants, musique, mimique et danse. Les atellanes, genre mieux défini, étaient des comédies dites de caractères, mettant toujours en scène des types convenus et invariables : le glouton, le vieillard toujours dupé, le filou, etc. L'atellane était jouée non par des acteurs de profession, mais par des amateurs, des jeunes Romains masqués (2).

Dans son ensemble, cette primitive littérature des Romains, sur laquelle je ne saurais m'étendre, ne diffère de celles des autres peuples que par un goût déterminé pour les représentations scéniques; son caractère particulier, c'est de ne s'être pas développée, d'être ce qu'on peut appeler une littérature mort-née et la cause de cet avortement est sociale. La classe patricienne, qui, durant les premiers siècles de Rome, faisait et imposait la loi, donnait sans doute aussi le ton pour tout le reste. Or, elle était occupée de toute autre chose que de littérature; à l'intérieur, il lui fallait se défendre contre les usurpations des plébéiens; à l'extérieur, guerroyer et conquérir.

En fait, la littérature relevée, celle des lettrés, fut toute entière, à Rome, une littérature d'importation empruntée à la Grèce. L'invasion littéraire commença par le divertissement favori des Romains, par le théâtre. Livius Andronicus, un Grec, Naevius, un Campanien, firent représenter à Rome les

(1) Bender, *loc. cit.*, 43. — Pierron, *loc. cit.*, 177-184.
(2) Bender, *loc. cit.*, 10-11.

premières comédies grecques (IIIe siècle av. J. Ch.). Ennius, Plaute, Térence, etc., continuèrent, on sait avec quel succès, et je puis me dispenser ici même d'esquisser cette histoire très connue et, pour nous, d'assez médiocre intérêt ; il me suffira d'en rappeler quelques points principaux. On sait que les œuvres dramatiques furent d'abord à Rome des traductions ou adaptations, parfois des *contaminations*, c'est-à-dire des mélanges de comédies ou tragédies grecques, de pièces dites en *pallium*. Les pièces en toges, les pièces romaines, se multiplièrent surtout dans le dernier siècle de la République (VIIe siècle), à une époque troublée, où l'inégalité sociale était criante, quand la richesse était concentrée en un petit nombre de mains, quand nombre d'excès, de conflits, etc. offraient à la comédie, surtout à la comédie satirique, quantité de sujets d'observation. Mais, en se développant, la comédie *togata* resta imitatrice, elle ne se départit point du moule de la *palliata* et continua à mettre sur la scène les mêmes *caractères* généraux, les mêmes types consacrés (1).

Nous avons vu tout à l'heure que, sous l'Empire, la pantomime fit une terrible concurrence au théâtre artistique ; il en avait toujours été ainsi ; les premiers siècles de Rome n'étaient pas propres à développer le goût littéraire et l'on rapporte, que, pendant la représentation de l'*Hécyre* de Térence, les spectateurs quittèrent, deux fois, l'amphithéâtre pour aller voir des danseurs de corde et des gladiateurs (2).

Toute la littérature artistique des Romains a été, comme leur théâtre, artificielle, importée, imitée des Grecs, ou tout au moins inspirée par eux. Leur poésie lyrique est toujours restée étrangère à la vie réelle du pays ; elle a été factice. Virgile a imité Théocrite dans ses *Eglogues,* Homère dans son *Enéide* et, ce faisant, il a donné un exemple trop suivi à quantité de poètes épiques en chambre. Toute cette littérature

(1) Nageotte, *Hist. littér. lat.*, 125-126.
(2) *Ibid*, 112.

est sans racines; c'est un simple divertissement de lettré et elle n'a sûrement exercé qu'une bien mince influence sur les destinées de Rome. Lucrèce lui-même, le grand Lucrèce, qui avait pourtant un vrai tempérament de poète, s'est borné à servir de truchement à Epicure, tant l'esprit de Rome était asservi à celui de la Grèce. — Un seul genre national put se développer à Rome, aussi longtemps du moins que dura la République, ce fut le genre oratoire, l'éloquence politique, dont Cicéron fut le dernier représentant glorieux, quoique ses harangues inclinent déjà à devenir des plaidoiries d'avocat.

Après l'institution de l'Empire, il n'y eut plus à Rome que de subtils plaidoyers au barreau et de futiles exercices de rhétorique ailleurs. Après Tibère, toute liberté de penser fut rigoureusement interdite; on écrivit pour ne rien dire, en remplaçant le fond par les raffinements de la forme, par des sentiments affectés et des expressions recherchées. Quand la littérature ne mérita plus de vivre, elle fut protégée par les empereurs. Domitien alla jusqu'à instituer un concours poétique avec couronne pour le lauréat. Par compensation, le même empereur rendit un décret, aux termes duquel les philosophes étaient chassés de l'Italie.

Pourtant la lente et profonde décadence morale et sociale de Rome créa un terrain favorable au développement d'un genre littéraire national, à la satire, qui, de Lucilius à Martial (1), railla, cingla avec une rare vigueur les vices de la Rome décadente. Les mêmes causes, la même indignation, donnèrent à l'historien Tacite le style vengeur que l'on sait. Partout ce genre littéraire s'inspire d'un sentiment de colère impuissante et refoulée; il faut plaindre les pays et les temps où il se développe. Mais la satire elle même n'a qu'un temps : elle suppose encore, chez quelques individus, des restes d'énergie et de dignité, la faculté de se révolter moralement en présence de certains spectacles, de certains caractères. Peu à peu cette

(1) Posnet, *loc. cit.*, 262-266. — Bender, *loc. cit.*, 112.

flamme dernière s'éteint à son tour ; alors la décomposition morale du corps social est complète et la fin, plus ou moins tragique, est proche. Pour dépecer un cadavre, il se trouve toujours des oiseaux de proie.

## V. — *Les phases de la littérature gréco-romaine.*

Dans ses causes, la décadence littéraire de Rome se relie étroitement au déclin social et politique et son histoire pourrait figurer dans une *Morale en action* à l'usage des peuples.

De même et plus étroitement encore, l'évolution littéraire de la Grèce a suivi pas à pas son évolution politique. Mais les destinées littéraires des deux peuples ont été singulièrement différentes, et il en faut trouver la raison.

Latins primitifs et Grecs primitifs étaient probablement d'origine asiatique, mais sûrement congénères ; leurs langues non seulement appartiennent à la grande famille des langues indo-européennes, mais elles sont même proches parentes. Elles ont en commun quantité de radicaux et d'expressions ; elles ont même une grande analogie de syntaxe et de grammaire et l'on tient la langue des Latins primitifs, comme très voisine des dialectes archaïques de la Grèce, surtout du dialecte éolien (1).

D'autre part, les origines premières de la littérature sont, dans les deux races, très analogues. Pourtant la littérature latine a avorté ; la littérature hellénique, au contraire, a eu un développement splendide. La diversité de la trempe intellectuelle ne suffit pas à expliquer des destinées si dissemblables ; c'est dans les causes sociales et politiques, qu'il en faut chercher la raison. Ce qui a coupé court à la floraison littéraire de Rome, ce sont : le patriciat, les luttes intestines, la perpétuité de l'état de guerre et l'instinct belliqueux qui en naquit. Il en

(1) Pierron, *Hist. littér. lat.*, 8.

résulta une littérature mal venue, qui ne put supporter la concurrence hellénique et fut facilement étouffée par elle.

Combien différent fut le sort des Hellènes ! Jamais leur primitive aristocratie ne fut oppressive, comme celle des Romains; leurs rois même, leurs rois protohistoriques, ont dû se résigner à rester des princes débonnaires, toujours obligés de compter avec l'*agora*. — En outre, les Hellènes n'ont point débordé en conquérants sur le monde et par conséquent le plus clair de leur activité a pu trouver un meilleur emploi que celui de la guerre. Aussi l'évolution de la littérature hellénique est-il un modèle de développement régulier et, ses phases sortent logiquement l'une de l'autre.

Au début, la littérature communautaire des clans, les chœurs et la mimique chorale ; puis le lyrisme mythique d'abord, historique ensuite, d'où jaillirent tout naturellement les grandes épopées. De même la tragédie naît du dithyrambe, c'est-à-dire d'un opéra-ballet religieux, et à partir de là, toute la littérature dramatique se développe par un progrès régulier, devenant de plus en plus variée et laïque pour aboutir à la comédie aristophanesque.

De son côté le lyrisme graduellement s'émancipe ; il secoue peu à peu le joug religieux, s'individualise et finit par exprimer non seulement des sentiments, mais des systèmes de philosophie également personnels.

Comme toutes ces transformations se sont opérées spontanément, naturellement, la littérature les subit sans perdre le caractère premier, que lui avaient imprimé les âges primitifs. Non seulement elle garde toujours la mesure, le bon goût, la sobriété ; mais elle n'aborde guère que des sujets d'intérêt commun ; jamais elle ne s'égare dans les minuties des genres trop individuels ; la peinture analytique des « états d'âme » personnels la tente fort peu. Enfin de ses commencements à son déclin, elle reste grecque ; sans doute elle hellénise nombre d'idées étrangères ; mais sans jamais les copier servile-

ment : elle n'a pas le goût des « restitutions » archaïques ou exotiques.

Après un cours glorieux, la littérature hellénique entra à son tour dans sa période de déclin ; car en tout pays la décomposition littéraire suit la décomposition sociale dont elle est une des expressions. Sa décadence résulta, comme partout, des vices de l'organisation sociale, de l'extinction des antiques sentiments de solidarité civique. Finalement la littérature hellénique, coupée de ses racines, devint une chose factice, un amusement pour les rhéteurs et les sophistes. — De toute cette évolution ressort un enseignement moral, si clair qu'il est inutile d'y insister.

---

# CHAPITRE XVII

## La primitive Littérature des Européens barbares

—

SOMMAIRE

I. *Division du sujet.* — Finnois, Slaves, Germains et Celtes.

II. *La littérature finnoise.* — Le paradoxe de la race finnoise. — Sa répartition. — Le *Kalévala.* — Les *runoia.* — Le pouvoir des incantations. — L'incantation de Waïnamoïnen. — Duel d'incantations. — Les héros divins. — Les amours et l'hémorrhagie de Waïnamoïnen. — L'apostrophe au sang. — Louonnatar et son pouvoir magique. — Un fœtus qui s'ennuie. — Les larmes magiques d'une mère.

III. *La littérature des Slaves.* — Danses chorales et mimiques. — Chants épiques et religieux. — Chansons païennes. — Chant cosmogonique de Noël. — Chants à Perkuns. — Un chant spiritique des Tchèques. — Instruments à cordes. — Les *bylines.* — Les cycles. — La naissance de Volga. — Micoula, le héros défricheur. — Sviatogor le Titan. — Ilia le généreux. — La vengeance d'une rivière. — Souhaits imprudents. — Sadko, le héros d'aventures. — *La chanson d'Igor.* — Analogies avec la Perse. — Irmak et Ivan-le-Terrible. — La légende du fils d'Ivan-le-Terrible. — La légende de Pierre-le-Grand. — Les lamentations des recrues. — Le massacre des Strélitz. — La légende de la tzarine Eudoxie. — Le magique cornet d'or de Pierre-le-Grand. — Un chant tchèque contre les Allemands. — Le combat singulier du serbe Miloch. — Les « chansons de femmes ».

IV. *Les phases de la poésie épique.* — Phase mythique. — Phase humaine. — Phase historique. — Phase civilisée. — La littérature contemporaine en Russie.

### I. — *Division du sujet.*

Pour étudier les origines littéraires du monde gréco-romain, nous avons dû nous contenter de traditions en les éclairant par des analogies. Les premières phases du développement intellectuel en Grèce et en Italie sont en effet assez confuses et visibles seulement dans le demi-jour de la proto-histoire. Il n'en est pas de même pour les autres pays européens. Au-

tour du grand foyer civilisateur de l'antiquité classique, tout un monde barbare a longtemps continué à vivre à sa manière. C'est tardivement que la conquête romaine a débordé sur lui et elle n'en a soumis qu'une partie; encore cette portion assujettie n'a-t-elle pas été partout assimilée et, latine en apparence, elle a, tout en subissant le joug romain, conservé en maint endroit sa primitive littérature et ses vieilles croyances.

Il en a été ainsi, par exemple, pour les Celtes des Iles britanniques et même pour ceux de France. Quant aux Germains et aux Slaves, les premiers n'ont jamais été soumis par Rome; les seconds ne l'ont pas même connue, non plus que les Finnois, auxquels ils ont été étroitement mêlés. Toutes ces races ont, jusqu'à une époque plus ou moins récente, conservé leurs littératures propres. Seuls, les occupants de l'Europe méridionale, les plus anciens occupants, appartenant aux races berbères d'Afrique, ont été absorbés de trop bonne heure pour qu'il nous soit resté quelque chose de leur littérature primitive. Les seules œuvres littéraires, qui leur soient particulières, appartiennent aux premiers siècles du Moyen-âge et nous les étudierons un peu plus tard. — Il nous reste donc à examiner les productions littéraires des Finnois, des Slaves, des Germains, et des Celtes. — Dans ce chapitre, je parlerai seulement des littératures Finnoise et Slave.

## II. — *La littérature Finnoise.*

La race finnoise est une race paradoxale ; sa langue, ses traditions, les témoignages historiques, l'apparentent aux Tartares, même aux Samoïèdes ; mais, aujourd'hui, ses caractères physiques la séparent nettement de la race jaune. Elle semble bien avoir eu pour berceau les monts Altaï ; mais, même au temps de ses origines accessibles, la race finnoise n'avait anatomiquement rien de mongolique. Au dire de Castrèn, les

Tartares parleraient encore d'un ancien peuple aux yeux bleus, qui aurait jadis occupé leur pays et élevé tous les tertres funéraires semés dans les steppes. Pourtant la linguistique rapproche les idiomes finnois des idiomes altaïques. Mais la parenté des langues n'implique pas nécessairement celle des races et il est fort possible qu'à une époque très ancienne, des tribus primitives, les unes jaunes, les autres blanches, aient coexisté dans une même région montagneuse du nord de l'Asie et y aient adopté une langue commune, non aryenne, tout en s'étant formées antérieurement et séparément dans des régions très distantes. Aujourd'hui, les Tchérémisses sont presque les seuls Finnois, chez lesquels on trouve encore des caractères anatomiques mongols, qui même ne se rencontrent pas chez tous les individus du groupe.

Quoi qu'il en soit, de l'Altaï à la Finlande, à travers toute la Russie, il existe des traces et des restes de la race finnoise. Dans cette vaste région, il est même probable qu'elle a devancé les immigrations slaves et elle peut nous y représenter l'un des anciens types préhistoriques. A ce seul titre, la littérature finnoise vaudrait d'être étudiée; mais elle est intéressante en elle-même.

Cette littérature consiste surtout dans un grand poème, le *Kalévala*, dont les Finnois primitifs ont fourni les éléments, mais qui a été arrangé et mis en ordre seulement de nos jours par un rhapsode tout moderne, le Docteur Lönnrot, Finlandais de naissance. Le Docteur Lönnrot a fait pour le *Kalévala* ce que Valmiki fit, dans l'Inde, pour le *Ramayana* ; il a construit un ensemble épique avec les traditions populaires de la race, mais en n'y mettant rien du sien; aussi le *Kalévala* est-il très homogène. L'exemple est encourageant pour les lettrés, qui veulent absolument, avec quelque apparence de raison, donner à Homère une existence individuelle, en chair et en os.

Les fragments du *Kalévala*, les chants finnois, les *runnot*, se retrouvent partout où a vécu la race finnoise depuis l'Altaï jusqu'à la Norwège septentrionale. Ces *runnot* se sont tradi-

tionnellement et oralement conservées comme un patrimoine sacré. Les Finnois ne les chantent même qu'entre eux (1), et ceux qui le font, artistes à leur manière, en tirent leur nom ; ce sont des *runoiat*. Les plus renommés d'entre eux, n'ajoutent rien aux textes traditionnels ; les autres allongent parfois ces textes quand leur mémoire est à court. D'ordinaire, pour chanter, chaque *runoia* se choisit un compagnon ; puis tous deux se placent en face l'un de l'autre, les mains dans les mains, et chantent doucement en duo, des heures durant (2). Il est certain qu'autrefois les bardes finnois s'accompagnaient d'un instrument à cordes, le *Kantele*.

Si le *Kalévala* s'est constitué, à peu près comme les épopées homériques, c'est le seul trait de ressemblance qu'il ait avec elles. L'Iliade et l'Odyssée sont des poèmes absolument humains ; au contraire, l'épopée finnoise est un type d'épopée mythique ; non pas que les dieux proprement dits y jouent un très grand rôle ; les personnages principaux du poème sont plutôt de tout puissants magiciens, des héros intermédiaires à l'homme et à la divinité, et qui domptent les forces naturelles au moyen de *runes*, de paroles magiques. Sans doute, l'incantation est un peu de tous les pays, mais jamais, dans aucune mythologie, on ne lui accorde un rôle aussi prédominant que dans la mythologie finnoise.

Ces incantations ont une puissance à laquelle rien ne résiste :

« Waïnämöinen chante et les marais mugissent et la terre tremble et les montagnes de cuivre chancellent et les dalles épaisses volent en éclats et les rochers se fendent et les pierres se brisent sur les rivages. — Il accable le jeune Joukahainen de ses ensorcellements. Il évoque des branches feuillues sur le collier de son cheval, des rameaux d'osier sur ses harnais, des rameaux de saule sur ses rênes ; puis il change son traineau au flanc d'or, son beau traîneau de fête en un arbrisseau desséché dans un marais ; son fouet orné de perles en roseau des bords

1. Léouzon le Duc, *Le Kalévala*, IX.
2. *Ibid.*, XII.

de la mer ; son cheval au front étoilé en pierre des cataractes ; son glaive à la garde d'or en éclair, son arc orné de mille couleurs en arc-en-ciel ; ses flèches ailées en rameaux de pin flottants ; son chien au museau crochu en borne des champs ; son bonnet en nuage aigu ; ses gants en nénuphar d'un lac fermé ; son bleu manteau de laine en brouillard ; sa fine ceinture en traînée d'étoiles » (1).

...... Et le vieux Waïnämöinen se mit à chanter, à exercer sa science. Il chanta et soudain un sapin surgit de terre, un sapin à la couronne fleurie, aux rameaux d'or. Sa tête monte jusqu'au travers des nuages ; ses branches s'élèvent dans les airs et franchissent les hauteurs du ciel. — Le vieux Waïnämöinen chanta encore, le vieux Waïnämöinen exerça encore sa science et la lune vint se poser dans la couronne du sapin et *Ottawa* sema ses étoiles sur ses branches » (2).

Un jeune téméraire, Joukahainen, eut l'audace de porter au terrible manieur de runes Waïnamoïnen, un défi, un défi intellectuel. Il s'agissait de voir qui des deux connaîtrait le mieux les mystères de la cosmogonie mythique. Joukahainen fut naturellement battu et par ses terribles incantations le vieux *runoia*, irrité, l'enfonça lentement dans un marais, jusqu'au moment où épouvanté, l'audacieux offrit sa sœur, comme rançon ; alors le vieillard consentit à retirer ses paroles magiques :

« Il s'assit sur la pierre de la joie, sur la pierre du chant, et il chanta un instant, puis un autre instant, puis un troisième, rappelant à lui ses paroles sacrées, ses ensorcellements magiques. — Ainsi le jeune Joukahainen sortit de l'abîme où il était plongé ; il sortit avec son menton de la vase humide ; avec sa barbe du lieu horrible et son cheval cessa d'être une pierre des cataractes ; son traîneau un arbrisseau desséché dans un marais ; son fouet un roseau des bords de la mer » (3).

Toutes les aventures racontées dans le *Kalévala* se passent ainsi dans le monde des rêves. Néanmoins les grands dieux du Panthéon finnois ne jouent dans le poème qu'un rôle effacé. Yumala, Ukko, sont parfois invoqués aussi bien par les bons

(1) *Kalèvala*, loc. cit., 25.
(2) *Ibid.*, 79.
(3) *Ibid.*, 29.

que par les méchants ; mais ils ne se mêlent guère aux entreprises des héros. Ceux-ci ne sont pas encore des dieux, mais ils ne sont déjà plus des hommes et il est difficile de s'y intéresser. Pourtant, comme les hommes, ils ont des maisons, des bateaux, qu'ils fabriquent par des procédés magiques, des chariots ; ils assistent à des banquets; ils séduisent ou enlèvent les femmes, etc. ; mais ils sont armés de talismans irrésistibles, de paroles magiques, qui leur donnent une toute puissance divine. — Ainsi le vieux Waïnamoïnen devient amoureux de la déesse de l'arc-en-ciel, qui tisse un tissu d'or et d'argent avec une navette d'or et un métier d'argent, tout en étant assise sur la voûte de l'air et appuyée sur l'arc-en-ciel. La déesse, avant de consentir à épouser le vieux *runoia*, lui impose diverses épreuves, entre autres, celle de construire une barque avec les débris de son fuseau et les fragments de sa navette. Le vieux héros accepte, mais en travaillant, il se blesse avec sa hache, au pied et au genou. Aussitôt son sang coule, mais autrement que celui d'un homme; il coule en torrent, avec le mugissement d'une cataracte et les runes du blessé sont impuissantes à arrêter l'hémorrhagie, car, tout savant qu'il soit, il ne connaît pas « les trois *paroles originelles* » (1).

Perdant son sang à flots, mais sans en être affaibli, le vieux *runoia* cherche plus habile que lui et finit par rencontrer un vieillard qui dompte ce déluge sanglant, en prenant à parti le sang lui-même et lui tenant le discours suivant, qui est un beau modèle d'éloquence animique.

« Cesse de couler, ô sang ! Cesse, ô sang chaud, de jaillir sur moi et d'inonder ma poitrine..... Mais, si ton instinct te pousse à couler, à te précipiter avec violence, coule du moins dans la chair, bondis à travers les os. Il est mieux, il est plus beau pour toi de rougir la chair, de bouillonner dans les veines, d'arroser les os que de couler par terre et de te prostituer parmi les ordures. — Oui, il est indigne de toi, ô beauté de l'homme, ô trésor des héros, de te perdre dans l'herbe des prairies ou sur le versant des collines. Ta place est dans le cœur ; ton siège est

(1) *Kalèvala*, loc. cit., 64.

sous le poumon. Hâte-toi d'y retourner. Est-ce que tu es un fleuve pour rouler ainsi tes ondes ? Un lac, pour déborder avec tant d'impétuosité ? Une source de marais pour jaillir avec tant de fracas ? Une barque trouée, pour faire eau de toute part ? — Suspends peu à peu ta course, ô sang chéri, ô sang rouge, ou plutôt arrête-toi brusquement » ...... « O Ukko, créateur très-haut, ô céleste Jumala, viens ici ; car on t'appelle ! Bouche avec ta main épaisse, avec ton large pouce ce trou terrible, cette plaie béante ; étends une feuille de nénuphar, un lys d'or à travers la voie du sang, etc. » (1).

C'est là une bien extraordinaire hémorrhagie ; mais le héros qui la subit n'est pas non plus un homme ordinaire. Sa mère était Luonnatar, fille d'Ilma, la déesse de l'air. Ennuyée d'habiter dans les vastes régions de l'air, fatiguée aussi de sa virginité, la fille d'Ilma s'élança dans la mer, sur la croupe des vagues où elle fut fécondée par le vent et la mer et devint enceinte d'un fils, de Waïnamoïnen. Pendant sept siècles elle continua néanmoins à nager, souffrant les douleurs de la parturition, mais sans pouvoir accoucher. En attendant elle s'acquittait d'une utile besogne.

« Partout où elle étend la main, elle fait surgir des promontoires ; partout où touchent ses pieds, elle creuse des trous aux poissons ; partout où elle plonge, elle rend les gouffres plus profonds. Quand elle effleure du flanc la terre, elle y aplanit les rivages ; quand elle la heurte du pied, elle y fait naître des filets fatals aux saumons ; quand elle la frappe du front, elle y perce des golfes, etc., etc. » (2).

Pendant ce temps, son enfant, qui était déjà « le vieux » Waïnamoïnen, s'ennuyait considérablement dans le sein de sa mère.

« Il se demandait.... comment il lui serait possible d'exister, de passer sa vie dans cette sombre retraite, dans cette étroite demeure où jamais ni la lune, ni le soleil ne laissaient pénétrer leur lumière.... Alors Waïnämöinen s'ennuya dans ses jours, il se fatigua de sa vie et il frappa vivement avec le doigt sans nom (l'annulaire) à la porte de la

(1) Kalèvala, *loc. cit.*, 74.
(2) Kalèvala, *loc. cit.*, 8.

forteresse ; il força la cloison d'os avec l'orteil gauche et il se traîna sur les ongles, hors du seuil, etc., etc. » (1).

Ce vieux Waïnamoïnen, si étrangement né, fut affligé de la manie du mariage. Il demande la main d'une jeune fille, la belle Aino, qu'on lui accorde, mais qui n'en veut pas entendre parler et se noie : « Alors la mère d'Aino commence à pleurer, à se lamenter et elle dit :

« Gardez-vous, ô pauvres mères ; gardez-vous durant cette vie terrestre, de bercer vos filles, de nourrir vos enfants pour les unir à l'homme qu'elles n'auront point choisi, comme je l'ai fait, moi, avec mes filles, avec mes chères colombes ! » — Et la mère continua de pleurer. Les larmes coulent de ses yeux sur ses tristes joues » (2).

...... Et de ces larmes trois fleuves surgirent et de chaque fleuve trois cataractes impétueuses, comme la flamme, et au milieu de ces cataractes, trois îles et sur les bords de chaque île, une montagne d'or et, sur la cime de chaque montagne, trois bouleaux et, dans la couronne de chaque bouleau, trois beaux coucous. — Les coucous se mirent à chanter. — Le premier dit : « Amour, amour ! » — Le second dit : « Fiancé, fiancé ! » — Le troisième dit : « Joie, joie ! » — Celui qui dit : « Amour, amour ! » chanta trois mois, pour la jeune fille privée d'amour, pour celle qui repose au fond de la mer. — Celui qui dit : « Fiancé, fiancé ! » chanta pendant six mois, pour le fiancé privé de sa fiancée, pour celui qui est laissé en proie aux amers regrets. — Celui qui dit : « Joie, joie ! » chanta, toute sa vie, pour la mère privée de joie, pour celle qui pleure sans repos. — Et la mère d'Aino dit : « Il ne faut pas qu'une mère accablée par la douleur écoute longtemps le coucou chanter. Lorsque le coucou chante, le cœur bat, les pleurs viennent aux yeux, les larmes roulent sur les joues, plus grosses que des pois mûrs, plus enflées que la semence des fèves. Oui, la vie s'use d'une aune, le corps vieillit d'un empan, tout le corps se brise, lorsqu'on prête l'oreille au coucou du printemps » (3).

J'ai tenu à citer en entier ce long couplet. C'est un des passages assez rares du *Kalévala*, où des sentiments humains se mêlent à l'animisme délirant du poème. De pareils chants ne

(1) Kalèvala, *loc. cit.*, 8.
(2) Kalévala, *loc. cit.*, 42.
(3) Kalèvala, *loc. cit.*, 42, 43.

peuvent avoir été composés que par une race extrêmement jeune encore, une race, qui, comme nos enfants, n'avait aucune idée de la réalité des choses et pour qui le possible n'avait pas encore été limité par l'expérience.

Les fantaisies cosmogoniques du *Kalévala* rappellent souvent celles des Polynésiens, parfois celles des Indiens; mais l'ensemble du poème atteste une imagination débordante et cette preuve suffirait, seule, à établir que la race finnoise n'a d'Altaïque que la langue, aussi ne sommes-nous pas surpris, quand les linguistes nous disent que les idiomes finnois, tout en étant encore agglutinatifs, sont en voie d'évolution et tendent à se rapprocher des langues à flexion.

Par sa littérature aussi bien que par sa langue, la race finnoise semble bien, comme la race basque, se rattacher aux primitifs habitants de l'Europe, à ceux qui y ont précédé les races aryennes, qu'il nous faut maintenant interroger.

### III. — *La littérature des Slaves.*

Les Slaves sont les derniers Aryens immigrés en Europe et en outre, ils ont été à peu près soustraits au lourd rouleau niveleur de la domination romaine. Grâce à ces circonstances, ils ont pu conserver jusqu'à nos jours non seulement des institutions primitives, comme le *mir,* mais aussi une grande jeunesse de caractère et d'organisation mentale, qui nous permettent d'étudier chez eux, mieux que dans aucune autre race aryenne, les origines et l'évolution première de la littérature.

Tout d'abord nous retrouvons, vivantes encore en Russie, les danses chorales et mimiques des clans communautaires. Le village russe, le *mir*, forme sociale atténuée du clan primitif, a encore son *Khorovod* (Cercle), sa ronde commune avec danse, chant et spectacle scénique. Le dimanche, surtout au printemps, les jeunes gens du village forment, tantôt une, tan-

tôt deux rondes. Au milieu de ces rondes, les coryphées exécutent des danses de caractères ou représentent des scènes de la vie ordinaire. Ordinairement deux personnages entonnent un chant dialogué, tandis que la ronde, qui les encercle, joue le rôle de chœur (1). Les refrains de ce chœur ont souvent un caractère archaïque, comme celui-ci : « A Tsargorod j'irai, j'irai ; avec ma lance le mur de pierre je percerai, je percerai » (2).

De telles coutumes coexistent toujours avec un grand nombre de légendes chantées, conservant la mémoire d'événements ou d'idées, qui jadis ont intéressé la communauté et qui se sont fidèlement transmises par la tradition orale. Ces chants, toujours anonymes, sont habituellement des œuvres collectives. Peu de pays en possèdent autant que les pays slaves, notamment que la Russie, surtout que la Russie septentrionale. Ces chansons populaires sur des thèmes d'intérêt général sont ou religieuses ou historiques, mais souvent de genre épique. Les chansons religieuses sont, les unes chrétiennes, les autres païennes. Les premières se chantent aux funérailles, aux mariages ou aux grandes fêtes, à Noël, à Pâques ; certaines ont seulement trait à des saints orientaux (3) : ce sont les *Kaliodki* et les *Kalièki*.

Les chansons païennes sont naturellement les moins nombreuses. On en trouve cependant dans tous les pays slaves, et il en est même qui servent à célébrer les fêtes chrétiennes. Voici un chant cosmogonique, qui est devenu une chanson de Noël :

« Quand il n'y avait pas de commencement du monde. — Ni le ciel ni la terre n'existaient : — Seulement il y avait une mer bleue, — Et, au centre de la mer, un frêne verdoyant. — Sur ce frêne perchent trois colombes. — ..... Elles délibèrent en conseil comment ourdir le monde : « Descendons au fond de la mer. — Extrayons-en du sable

(1) A. Rambaud, *Russie épique*, 56.
(2) Ralston, *Songs of the Russian People*.
(3) A. Rambaud, *loc. cit.*, préface, I, XI.

menu ; nous le sèmerons. — Ainsi une terre noire se fera pour nous. — Le ciel clair et un soleil brillant, — Un soleil brillant et une lune claire, — La lune claire est une aurore rayonnante, — L'aurore rayonnante et les étoiles mignonnes » (1).

Cette chanson cosmogonique a été recueillie dans les Karpathes de Galicie.

Mais la plupart des chansons païennes sont relatives à la grande divinité de la mythologie slave, à Perkuns, le dieu de la foudre et aussi le dieu de la pluie. Les Latyches de Lithuanie chantent encore de ces compositions païennes ; ils doivent même en imaginer de nouvelles avec cette particularité que, chez eux, la poésie, paroles et musique, est ordinairement l'œuvre des femmes (2). Voici un quatrain à Perkuns :

« Perkuns est un bon père ; — Il a neuf fils à lui : — Trois pour frapper, trois pour tonner, — Trois pour lancer des éclairs » (3).

Voici maintenant une petite chanson où l'on célèbre la douceur du bruyant Perkuns :

« Doucement, à peine murmurant, — Perkuns roule au-dessus de la mer, — N'ayant fait aucun dégât, — Ni aux fleurs de mérisier, ni aux travaux du laboureur. — Tonne, rugis, ô Perkuns ! — Brise le pont sur la Dvina, — Afin qu'il ne soit traversé — Ni par les Polonais, ni par les Lithuaniens » (4).

Je veux encore citer un chant tchèque de même valeur poétique, parce qu'il montre combien étaient grossières les idées, que se faisaient les Slaves primitifs à propos des âmes et des dieux :

« Ah ! Frère, voici la montagne grise. C'est là que les dieux nous ont donné la victoire : c'est là que beaucoup d'âmes planent encore de côté et d'autre au-dessus des arbres. Les oiseaux et les bêtes sauvages en ont peur : seul, le hibou ne les craint pas ». — « C'est là sur cette

(1) A. Chodzko, *Chants historiques de l'Ukraine*, 4.
(2) A. Chodzko, *loc. cit.*, 19.
(3) *Ibid.*, 32.
(4) *Ibid.*, 33.

montagne, qu'il nous faut enterrer les morts, offrir des aliments aux dieux, faire de larges sacrifices aux dieux sauveurs, leur adresser des chants de reconnaissance et leur consacrer les armes des ennemis vaincus » (1).

Dans tous les pays slaves, quand les chanteurs s'accompagnent d'un instrument, c'est ordinairement d'un instrument à cordes ; car la population de chaque *mir* étant d'habitude peu considérable, on n'a pas eu besoin de recourir à des instruments plus bruyants (2). Chez les Slaves, les chansons païennes ne sont plus que des survivances, les chansons chrétiennes offrent peu d'intérêt ; mais les plus précieuses sont les chansons historiques ou épiques : les *bylines*. C'est autour du lac Onéga qu'ont été recueillies le plus grand nombre des *bylines*. Certaines d'entre elles sont chantées surtout par les femmes ; ce sont celles où les femmes jouent un rôle important et les chanteuses les appellent « de vieilles histoires de femmes » (3). Les *bylines* d'hommes sont chantées par des professionnels, des bardes villageois, qui souvent se succèdent de père en fils et forment aussi des élèves. Les *bylines* se transmettent oralement des anciens aux jeunes et avec un très petit nombre d'airs. Chaque chanteur ne dispose ordinairement que de deux ou trois airs ; il en varie seulement le mouvement et par suite l'expression (4). Ces airs sont simples, monotones : ce sont des récitatifs plutôt que des mélodies. Les chanteurs de *bylines* sont considérés ; on les choie ; on leur évite les corvées (5).

Ces *bylines* ne sont pas du tout des chansons ordinaires ; ce sont des récits d'une certaine longueur, des ébauches d'épopée. Il y a des *bylines*, qui ne comptent pas moins d'un millier de vers ; d'autres n'en ont que deux ou trois cents ; en

(1) Louis Léger, *Chants héroïques et chansons populaires des Slaves de Bohême*, 74.

(2) A. Chodzko, *loc. cit.*, 50. — L. Léger, *loc. cit.*, 64.

(3) A. Rambaud, *Russie épique*, 10.

(4) *Ibid.*, 12.

(5) *Ibid.*, 9.

outre, la longueur des vers varie d'ordinaire corrélativement à celle de la *byline*. Les longues *bylines* sont en vers de huit à neuf syllabes ; les autres en vers de cinq à six syllabes (1). La dimension du vers croît avec l'importance du sujet.

Ces compositions relatent les hauts faits des héros ou les grands événements de l'histoire ; elles le font à leur manière, en laissant une large place à l'animisme et au merveilleux de toute sorte, aux exploits fantastiques. Les *bylines* constituent de véritables annales, qui vont des premiers siècles de l'histoire russe jusqu'au règne du tzar Nicolas. On a groupé les *bylines* en deux cycles, l'un légendaire où sont chantés les héros primitifs de Kief et de Novgorod-la-Grande ; l'autre historique, formant le cycle de Moscou (2), où il est question surtout de Vladimir, prince de Kief.

Les premiers héros ont un caractère très mythique encore. C'est, par exemple, Volga Vseslavitch, qui avait eu pour père un serpent. Cet animal s'était enroulé « autour des brodequins de peau verte de sa mère, autour des bas de soie ; il avait touché sa hanche blanche ». Quand Volga naquit, « la terre humide trembla, la mer bleue s'agita, le poisson s'enfonça dans les abîmes marins, l'oiseau s'envola tout en haut dans les nuées, les aurochs et les élans s'enfuirent au-delà des montagnes, les bêtes sauvages se dispersèrent dans les bois ». Aussitôt sa naissance, Volga parle et non seulement les langues des hommes, mais celles des animaux. De plus, en sa qualité de fils de serpent, il peut déjouer toutes les ruses, tous les artifices de la magie. A douze ans, il rassemble une bande héroïque, une *droujina,* pour courir les aventures. Non seulement Volga connaît les langues des animaux, mais il peut à son gré revêtir telle forme animale qu'il lui plaît et cette faculté lui est singulièrement utile dans ses luttes avec un sultan, le sultan des Turis (3). Volga vit d'ailleurs fraternellement avec ses

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 20, 21.
(2) *Ibid.*, 25, 26.
(3) *Ibid.*, 31, 34.

compagnons de *droujina;* il ne se considère pas comme leur chef, mais comme un frère aîné parmi des frères cadets. Il protège le pays, lève des impôts et se conduit, comme un prince actif et guerrier, aussi a-t-on essayé de l'identifier avec l'un des princes varègues, le prince Oleg (IXe siècle) (1).

La légende met le héros guerrier Volga en relation avec un héros rural, Micoula, qui, au lieu de guerroyer, défriche la steppe avec une charrue colossale, dont le bruit s'entend à une journée de marche.

Sviatogor, lui, est un héros tout à fait mythique. D'une force titanique, il exprima, un jour, le regret, qu'il n'y eût pas deux puissants anneaux, scellés l'un dans le ciel, évidemment conçu comme une voûte solide, l'autre sur la terre ; il se serait fait fort, dans ce cas, et en saisissant les deux anneaux, de rapprocher le sol du firmament. Dieu, qui trouva le souhait irrévérencieux, donna une leçon au héros en enchantant un sac, que Sviatogor ne réussit pas à soulever ; ses efforts n'eurent d'autre effet que de l'enfoncer, lui Sviatogor, jusqu'à la ceinture dans le sol. A peine d'ailleurs Sviatogor peut-il marcher sans plonger en quelque sorte dans la terre (3), comme le faisait aussi Rustem, le héros persan.

Un autre héros, Ilia de Mourom, est aussi affligé de cette vigueur excessive. Ilia est un fils de paysan. Pendant une trentaine d'années, il avait été paralytique. Deux vieillards, messagers divins, le guérirent au moyen d'un breuvage, qui lui infusa une force titanique, si grande, si excessive, que les messagers furent obligés de la modérer pour ne pas surcharger la terre. Ilia est un grand défricheur de steppes et un héros tout à fait désintéressé. Il refuse des coupes pleines d'or, d'argent, de perles, qui lui sont offertes, comme rançon d'un monstre, etc., etc. (4). Ces héros épiques, qui sont avant tout labou-

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 35, 36.
(2) *Ibid.*, 39.
(3) *Ibid.*, 41, 42.
(4) *Ibid.*, 47, 53.

reurs, défricheurs, comme Micoula et Ilia, honorent la vieille poésie slave; mais ils doivent venir de bien loin, de la Perse ancienne où, comme nous l'apprend l'*Avesta,* l'agriculture était presque une religion.

Dans l'histoire d'Ilia, est intercalé un épisode qui est ou bien emprunté à l'histoire persane de Rustem ou bien commun aux deux légendes. Dans la légende persane, Rustem tue son fils, en combat singulier, sans le connaître. Ilia se bat aussi, mais avec une femme, une géante, une *polénitza* et il apprend qu'elle est sa fille, juste au moment où il allait la tuer (1). — Ces traits communs entre les légendes slaves et les légendes persanes fortifient l'opinion des anthropologistes russes, qui admettent aujourd'hui une étroite parenté originelle entre les races slave et persane. — Mais les légendes russes sont bien autrement merveilleuses que le *Chah-Nemeh* des Persans.

Une *byline* raconte, comment un héros, qui est peut-être Drobryna, frère d'Ilia, périt, victime de la vengeance d'une rivière, de la rivière Smorodina, à laquelle il avait commencé par faire des compliments :

« Pour toi, brave jeune homme, dit la rivière vivifiée dans le poème, — Pour toi, je te laisserai passer, — A cause de tes paroles flatteuses et de tes saluts courtois. » — Il passa, le jeune homme, — la rivière Smorodina. — Alors il commença à s'enorgueillir, — à se moquer de la rivière : — « On disait d'elle, de cette rivière, — On disait d'elle, de la rapide, — qu'elle était large dans sa largeur, — profonde en sa profondeur ; — mais elle est plus lente qu'un marécage, — plus dormante qu'une fondrière. » — Alors la rivière parla — avec ses sentiments de belle jeune fille : — « O toi, brave jeune homme, écoute — reviens vers moi, vers la rivière ; tu as oublié sur mon bord, l'autre bord, — deux compagnons, deux amis fidèles, — deux couteaux d'acier. » — Il revint, le jeune homme, — vers la rivière Smorodina. — Au premier pas qu'il fit dans l'eau, — Son bon cheval y disparut ; — Au second pas qu'il fit, — sa selle de cosaque fut submergée ; — Au troisième pas qu'il fit, — le bon jeune homme fut noyé...... — « Ecoute,

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 56.

brave, hardi compagnon, — ce n'est pas moi qui te perds, qui te noie, ce qui te perd et te noie, c'est ton orgueil de jeune homme » (1).

Ce dialogue animique avec une rivière rappelle tout à fait certain chant védique, que j'ai signalé en son lieu.

On peut relever dans ces légendes slaves quantité d'autres traits indiquant une mentalité primitive. Un héros gallicien, Diouk, a un habit, dont les boutons font entendre des rugissements d'animaux féroces, des roulements de tonnerre (2) ; il parle à son cheval, qui lui répond et fait pour lui être agréable des bonds de plusieurs verstes (3). Un jour, après avoir taillé en pièces une armée tartare, Ilia, Drobryna, d'autres héros, ivres d'orgueil, souhaitèrent imprudemment d'avoir à combattre une armée « qui ne fût pas d'ici », une armée surnaturelle. Par la vertu de ce souhait téméraire, deux ennemis parurent ; les couper par le milieu du corps fut un jeu pour nos héros ; mais les fragments se complétèrent, comme le font les segments de certains animaux inférieurs et il y eut dès lors quatre adversaires, lesquels, sectionnés à leur tour, devinrent huit, puis seize, etc. Finalement cette génération scissipare créa une armée ; alors les héros prirent peur, se sauvèrent dans une caverne et y furent transformés en rochers (4).

Sadko, autre personnage mythique, est un aventurier marin, moitié marchand, moitié pirate ; il voyage avec une flotte montée par sa *droujina*. Un jour, pendant l'une de ces traversées, le Roi de la mer excita une furieuse tempête. On essaya bien de l'apaiser en lui jetant d'abord un tonneau d'or, puis un tonneau d'argent ; mais, c'était une victime humaine, c'était Sadko qu'il voulait. Celui-ci, après beaucoup de tergiversations, s'exécuta, se jeta à la mer et descendit tout droit dans le palais du tsar de la mer ; il y trouva le souverain des

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 69.
(2) *Ibid.*, 79.
(3) *Ibid.*, 79.
(4) *Ibid.*, 82.

ondes assis à côté de sa femme. Alors Sadko se mit à jouer de sa harpe de platane et le roi de la mer à danser, ce qui provoqua une terrible tempête; car le roi ne dansait pas en réalité dans son palais mais sur les rivages marins et maints vaisseaux furent engloutis par les vagues soulevées, etc., etc. (1).

Tous ces événements se passent encore dans le pays des fées. Avec un poème plus récent, la chanson, « le slovo d'Igor », on prend à peu près pied dans l'histoire; mais c'est de l'histoire analogue à celle de « la *Chanson de Roland* ». La *Chanson d'Igor* a peut-être été composée au XII^e^ siècle; puisqu'elle raconte une expédition faite par Igor, prince de Novgorod, en 1183, contre les Polovtsi, nomades habitant alors sur les bords du Don. Quoique rédigée par un rhapsode, par un individu, la Chanson d'Igor rapproche et fond ensemble à la manière des épopées nombre de légendes et traditions, sans s'écarter d'ailleurs sensiblement, dans le récit des événements, de la chronique historique : ce n'est plus de l'épopée mythique; mais le style est encore émaillé d'expressions épiques, comme celles-ci : « boire le Don dans son casque », — « être nourris de la pointe de la lance », — « cerner une plaine de ses clameurs », — « le vent qui souffle les flèches, etc., etc. » (2).

Pour décider Igor à entreprendre l'expédition contre les Polovsti, son frère Vsélovod lui dit :

« Mon frère unique, ma brillante lumière, mon Igor ! Ne sommes-nous pas tous deux fils de Sviatoslaf? Selle, mon frère, tes coursiers rapides.... Mes hommes de Koursk sont des braves éprouvés, nés au son de la trompette, grandis sous le casque, nourris à la pointe de la lance. Tous les chemins leur sont connus, tous les ravins leur sont familiers; leurs arcs sont tendus, leurs carquois ouverts, leurs sabres aiguisés. Ils bondissent, comme des loups gris — dans la campagne, cherchent l'honneur pour eux-mêmes, la gloire pour leurs princes » (3).

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 149, 151.
(2) *Ibid.*, 211.
(3) *Ibid.*, 198.

Néanmoins la campagne tourne mal ; les Russes sont cernés et battus :

« O terre de Russie, tu as disparu derrière les hauteurs. Les vents, ces petits-fils de Stribog, des rivages de la mer soufflent les flèches sur les braves compagnons d'Igor : la terre mugit, les rivières se troublent ; une vapeur de rosée couvre la plaine ; les étendards parlent ; les Polovtsi accourent et du Don et de la mer, de tous côtés ; les bataillons russes reculent ; les fils du Diable cernent la plaine de leurs clameurs, tandis que les braves Russes se font une enceinte de leurs boucliers vermeils. Et toi, Vsévolof, impétueux aurochs, debout à l'arrière-garde, tu harcèles les guerriers ennemis de tes flèches, tu fais retentir sur leurs casques ton glaive d'acier brun »..... « Que lui importent les blessures, frères ? Il a oublié la splendeur princière et la vie et sa ville de Tchernigof et le trône d'or de son père et les caresses de sa femme, la gracieuse fille de Gleb, et toute une existence de bonheur »..... « Sur le midi, les étendards d'Igor tombèrent..... Le vin sanglant est épuisé ; les braves Russes ont achevé le festin ; ils ont désaltéré leurs bons amis, les Polovtsi, et maintenant ils sont morts pour la terre russe. L'herbe de la plaine se couche plaintive, l'arbre s'incline douloureusement vers la terre » (1).

Igor est blessé et prisonnier ; sa femme, la fille de Iaroslaf, se lamente à son sujet :

« La voix de la Iaroslavna se fait entendre ; on dirait la plainte du coucou ; elle gémit au lever de l'aurore : — Je volerai, comme un coucou, tout le long du Dounaï (Danube) ; je tremperai mes manches de castor dans la rivière de Kaïala ; je laverai les blessures de mon prince, blessures sanglantes sur son corps formidable, etc. » (2).

Igor parvient à s'évader. Le fleuve Donetz, à qui l'on prête des sentiments humains, l'en félicite et le fugitif lui répond :

» O Donetz, ce n'est pas peu de gloire pour toi, qui as bercé le prince sur tes flots, qui, pour lui, as étendu une herbe verte sur tes rives argentées, qui l'as recouvert des tièdes brouillards à l'ombre des arbres verts, qui l'as fait garder par le canard dans l'eau, par la mouette dans les tourbillons, par la sarcelle dans les airs, etc. » (3).

(1) A. Rambaud, *Russie épique*, 201.
(2) *Ibid.*, 204.
(3) *Ibid.*, 205.

Ces conceptions tout-à-fait animiques indiquent un état d'esprit encore très primitif et il est curieux de les retrouver, à une date relativement récente, chez des Aryens fixés en Europe et même convertis au christianisme.

Dans ces poésies, il importe de relever encore, en passant, certaines figures, qui rappellent la Perse, par exemple, de trop fréquentes métaphores identifiant les princes russes avec la lune ou le soleil. Une conception mythique, celle de la *dive*, est plus iranienne encore. On sait que, dans l'ancienne religion des Perses, les *Dives* étaient des esprits du mal, les *Dévas* védiques déchus. Or, dans le poème d'Igor, la *dive* est un monstre ailé, une sorte de Chimère ou de Harpie, qui annonce toujours les malheurs (1). Sans doute ces similitudes ne suffisent pas à établir l'identité ou l'étroite parenté des races slave et persane; mais encore moins les contredisent-elles. Ce sont des indices à enregistrer.

La chanson d'Igor est un poème unique dans la vieille littérature russe, mais les *bylines* épiques ou héroïques ont continué à travers les siècles jusqu'à nos jours. L'une de ces *bylines* raconte comment l'ataman Irmak essaya de se réconcilier à Tobolsk avec Ivan le terrible.

« Irmak, fils de Timofée, — monta alors son meilleur cheval... et il partit pour demander au tsar sa grâce ». — « Irmak s'avance, — il conduit sa troupe; — il marche lentement et respectueusement; — il chemine dans la vaste cour, — la vaste cour du tsar, — vers l'Escalier rouge. — Il descend de son bon cheval — lentement et respectueusement; — il entre dans le palais du tsar. — « Salut, notre petit père, tsar orthodoxe, — Ivan, fils de Vassili ! — Je suis venu à toi, moi Irmak, demander grâce.

J'ai fait des folies, des escapades, moi Irmak, — dans la plaine et sur la mer bleue. — J'ai pillé, moi Irmak, les navires de perles, — les navires perses et musulmans, — et même les vaisseaux de l'empire; — les vaisseaux de l'empire, qui n'avaient pas de marques, — qui ne portaient pas les armes tsariennes ».

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 219.

Après avoir entendu cette confession naïve, Ivan consulte ses boïars, dont l'un opine pour la pendaison ou la décapitation d'Irmak ; mais alors celui-ci se fâche.

« Irmak tira du fourreau son glaive tranchant, — il coupa la tête au boïar à la force du glaive ; — elle roula dans les appartements du tsar. — Irmak sent qu'il a fait un malheur ; il en est troublé de ce malheur ! — Mais les boïars du conseil s'épouvantèrent, — s'enfuirent des appartements tsariens, etc. » (1).

Irmak, le héros de cette byline, est *impressionnable* jusqu'à l'impulsivité ; il appartient à une race que la civilisation occidentale n'a pas encore disciplinée. Mais le tsar Ivan, auquel Irmak demande pardon, était plus impulsif encore que le cosaque. On sait que, dans une discussion avec son fils, que pourtant il aimait beaucoup, il le tua ; mais la tradition populaire n'a pas admis ce meurtre ; en Russie comme partout, elle façonne et rectifie à son gré l'histoire sans trop se soucier de la réalité. Une *byline* raconte comment le fils d'Ivan, condamné à mort par son père, fut sauvé par son oncle, à la grande joie du tsar :

« Le tsar terrible se réjouit : — « Merci ! Illustre prince ! Comment te récompenser ? — Quel présent te faire ? le tiers des terres ? — ou de mon trésor d'or, ou des villes ? — ou de mes paysans, ou de Moscou ? » (2).

Dans une autre *byline*, Ivan commence par clouer au plancher, avec sa lance, le pied de son beau-frère sauveur ; mais celui-ci le calme en lui disant : « Ordonne-moi de dire un mot, — ton chagrin est couché sur ma poitrine blanche » (3). — Le populaire russe n'a pas gardé un mauvais souvenir d'Ivan le terrible, l'exterminateur de la noblesse russe. Les *bylines* le représentent comme un souverain juste et sage. Dans une *byline*, Ivan fait grâce à un « bon compagnon » qui a volé un

(1) A Rambaud, *Russie épique*, 249, 250.
(2) A. Rambaud, *Russie épique*, 259, 261.
(3) *Ibid.*, 264.

trésor, mais à des brigands et pour le distribuer aux pauvres; au fond, il est très bon enfant (1).

Après Ivan-le-terrible, Pierre-le-Grand, a frappé, comme lui, l'imagination populaire, et défrayé nombre de *bylines*. Elles racontent que les charpentiers de Russie ont travaillé au berceau de Pierre ; que les filles, nourrices et suivantes, ont brodé d'or un drap de velours blanc (2). Quand son père, Alexis, lui lègue le pouvoir, Moscou lui fait une réception triomphale. Puis vient l'expédition d'Azof. Les Cosaques du Don en sont tout joyeux, car ce sont des batailleurs et des buveurs ; mais les paysans enrôlés auraient mieux aimé rester chez eux :

« Où passerons-nous le jour? Où dormirons-nous la nuit? — Nous passerons le jour dans la campagne rase, — dans la campagne rase, sous le ciel ouvert; — nous passerons la nuit dans le bois ténébreux, — dans le bois ténébreux, sur le sol bourbeux. — Nous aurons pour lit la terre, l'humide terre; — pour oreiller, une méchante racine; — pour nous laver, la pluie fine et fréquente; — pour nous essuyer, l'herbe soyeuse » (3). — « Il y avait là un jeune soldat, — un jeune soldat, sergent du régiment. — Il tient dans ses bras le drapeau, — le drapeau du tsar, le drapeau des Russies. — Il n'est pas ivre, mais il chancelle et s'incline de tous les côtés. — Il fait ses adieux à son père, à sa mère, — à ses parents, à ses amis; — son visage est baigné de larmes. — Hélas ! il ne fait pas ses adieux à sa femme; — il la quitte pour la servitude, — la servitude, le service du tsar, — les fatigues à perpétuité » (4).

Le massacre des Strélitz a été aussi enregistré par la littérature populaire ; mais avec une certaine sympathie pour les massacrés. Une *byline* célèbre la fierté de l'ataman des Strélitz :

« Il va le jeune homme; il ne recule pas; — il regarde fièrement tout le monde; — il ne s'humilie pas devant le tsar. — En avant marche le bourreau terrible; — dans ses mains la hache tranchante; — derrière l'ataman, son père et sa mère; — son père et sa mère et sa jeune épouse. — A travers leurs sanglots, ils s'écrient : — « O toi, notre cher

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 265, 266.
(2) *Ibid.*, 294.
(3) *Ibid.*, 301.
(4) *Ibid.*, 302.

enfant! — Humilie-toi devant le tsar; — accuse-toi de ta faute; — le tsar peut-être te pardonnera, — laissera ta tête sur tes fortes épaules ». — Le cœur du jeune homme s'endurcit; — il se raidit; il résiste au tsar; — il n'écoute ni son père, ni sa mère; — il n'a pas pitié de sa jeune épouse; — il n'a pas de chagrin de ses petits enfants » (1).

Quand, à son retour d'Europe, Pierre-le-Grand répudia sa femme Eudoxie, et l'enferma dans un couvent, une *byline* protesta :

« Que veut donc dire cette cellule, — et que signifie cette religieuse, — cette religieuse si jeune, — cette religieuse dans la cellule ? — Pour quel péché fait-elle pénitence ? — C'en est un bien grand, sans doute, qu'elle expie ». — « Hélas ! Hélas ! Chanteurs errants ! — ... Pouvez-vous le demander ? — C'est le tsar lui-même, qui m'a coupé les cheveux ; — c'est Pierre Ier, qui m'a donné le froc, — avec sa méchanceté de serpent » (2).

Plus l'on approche de notre temps, moins le style des *bylines* a de couleur, plus aussi les poètes se débarrassent des idées mythiques ; de plus en plus rarement, ils recourent au merveilleux, surtout dans la Russie méridionale. Dans le nord, le vieil esprit poétique et animique persiste plus longtemps et un chant raconte, comment Pierre-le-Grand submergea la flotte suédoise rien qu'en sonnant de son cornet d'or :

« Soudain l'obscurité de Dieu se fit; les vents se rassemblèrent en une nuée épaisse; les ondes furieuses se bouleversèrent, sillonnées par l'ouragan, comme par les dents d'un peigne. L'orage fondit sur les vaisseaux... le lac s'ouvrit en deux et, comme une pierre qui va au fond de l'eau, tombèrent les âmes pécheresses, les âmes non baptisées » (3).

Mais cette manière archaïque de sentir et de peindre n'est déjà plus qu'une survivance ; peu à peu les *bylines* russes ont perdu leur tour épique et celles qu'inspirèrent la campagne de 1812, n'ont plus ni verve ni originalité : l'esprit de l'épopée

(1) A. Rambaud, *Russie épique*, 310.
(2) *Ibid.*, 316.
(3) *Ibid.*, 327.

était mort (1) ; dans aucune race il ne survit à une certaine période de jeunesse.

La Russie n'a nullement dans le monde slave, le privilège des chants à allure épique. On en trouve chez tous les peuples slaves. Voici, par exemple, des fragments d'un chant tchèque contre les Allemands envahisseurs.

« Ah ! soleil, soleil chéri, tu es triste ! Mais pourquoi brilles-tu sur nous, peuple infortuné ?... — Les Allemands sont venus en longues colonnes, les Allemands de Saxe; ils sont descendus des montagnes de Gœrlitz dans notre pays. — Donnez, misérables; donnez votre argent, votre or, vos richesses; sinon ils vous brûleront vos maisons et vos chaumières. — Et ils nous ont tout brûlé; ils ont emporté notre argent et notre or; ils ont chassé nos troupeaux devant eux et sont partis au loin vers Tresky. — Ne pleurez point, paysans, ne pleurez point. Votre gazon va repousser, votre gazon si longtemps foulé par le pied de l'ennemi. — Tressez une couronne de fleurs des champs pour votre sauveur : votre gazon va reverdir; tout va changer. — Oui, tout va bientôt changer. Voici Benech, fils d'Herman ; il appelle ses hommes au combat contre les Saxons..... — Les deux armées se précipitent, comme deux forêts qui lutteraient l'une contre l'autre; telle brille la foudre dans les cieux, telle la lueur de leurs épées..... — Puis la lutte redescend dans la plaine et les Allemands hurlent d'effroi et les Allemands s'enfuient et les Allemands succombent » (2).

De même un chant serbe raconte avec beaucoup de mouvement et de couleur, un combat singulier entre le Serbe Miloch et un Turc. Les deux champions s'invectivent entre leurs armées respectives à la manière homérique ; puis ils en viennent aux mains :

« Et voilà le Turc, qui chancelle sur son cheval, comme s'il était ivre-mort. Et Miloch commence à parler : « En as-tu assez ? Aimes-tu cette ivresse-là? J'en ai déjà abreuvé plus d'un de la sorte; une fois qu'on dort, on ne se réveille plus. — Et d'un coup de sabre il abat la tête de Mého. — Réjouis-toi, terre de Pozerye; tu seras toujours un nid de faucons..... — Réjouis-toi aussi, mère de Miloch ; réjouis-toi d'avoir

(1) A. Rambaud, *loc. cit.*, 358.

(2) Louis Léger, *Chants héroïques et chansons populaires de la Bohême*, 99-101.

enfanté un tel fils..... — Réjouis-toi, Miloch de Pozerye, et que ton nom et ton souvenir puissent vivre aussi longtemps que le soleil brillera dans le ciel! » (1).

Les chansons épiques ou héroïques ne forment qu'une partie de la littérature spontanée, primitive, des Slaves. Il en est d'un caractère plus doux, ce que les paysans de la Russie septentrionale et les Serbes s'accordent pour appeler des « histoires » ou des « chansons de femmes ». De ces poésies sentimentales il en est beaucoup qui sont pleines de grâce, de délicatesse, de noblesse. Je ne saurais m'y arrêter, quelque attrayantes qu'elles soient. Ces poésies beaucoup plus personnelles, n'ont pas de date et n'en sauraient avoir ; or, dans cette étude, si succincte, force m'est de me limiter, de m'attacher surtout à ce qui peut nous renseigner sur les origines et l'évolution de la littérature chez les diverses races. A ce titre, les chants mythiques ou héroïques, ont une valeur spéciale ; souvent ils portent leurs dates en eux-mêmes et toujours ils expriment des sentiments plus ou moins communs à tout un peuple et par conséquent nous renseignent sur sa manière de sentir et de penser.

## IV. — *Les phases de la poésie épique.*

La poésie des Finnois et celle des Slaves marquent des phases différentes de l'évolution littéraire. Le *Kalévala* est beaucoup plus primitif que les poèmes des Slaves. Il nous reporte à un âge où l'on vivait encore au jour le jour, sans garder le souvenir des événements passés, même assez récents ; aussi, les faits de la vie réelle ne trouvaient-ils pas de place dans les poèmes, toujours chantés. Ce qui intéressait surtout, à ce moment de l'évolution mentale, c'étaient les fantaisies mythiques, où les souvenirs de choses et d'êtres authentiques ne se mêlaient qu'en se déformant profondément. Tels sont les sujets

(1) Ed. Laboulaye, *Chansons populaires des peuples Slaves*, 13 (conférence).

ordinaires de la poésie grossière des Hottentots, des Australiens. Celle des Finnois, tout en attestant un développement intellectuel de beaucoup supérieur, appartient à la même période.

A partir de ce stade, le progrès consiste en une très lente retraite de l'imagination devant le souci grandissant du réel. Les événements humains occupent dans les compositions poétiques une place de plus en plus considérable. Les dieux ne s'évanouissent pas, mais ils s'humanisent et agissent de plus en plus à la manière des hommes. La plus ancienne phase de la poésie slave, qui nous soit connue, répond à cette période transitoire.

Puis, l'évolution continuant dans le même sens, l'homme finit par supplanter presque entièrement la divinité dans le domaine littéraire ; les héros prennent la place des dieux, mais en usurpant une partie de leurs attributs, en restant dotés de facultés plus qu'humaines.

Plus tard la poésie devient franchement historique. Elle raconte les hauts faits ou les méfaits de personnages ayant réellement vécu, seulement en faisant bon marché de l'exactitude, en exposant les événements non pas comme ils se sont passés, mais comme le poète les aurait voulus.

Puis, faisant encore quelques pas en avant, la littérature devient tout à fait civilisée, c'est-à-dire précise, souvent terre à terre, mais exacte, se piquant de refléter exactement la réalité historique et psychique.

Dans le monde slave, surtout en Russie, cette évolution a été brusquée et la dernière période singulièrement raccourcie par la subite invasion d'une civilisation étrangère et vieillie, celle de l'Europe occidentale avec son long passé romain et médioéval. En très peu d'années, les *bylines* ont perdu leur couleur et leur saveur, tuées qu'elles étaient par la littérature écrite. Ce phénomène n'est point particulier à la Russie, mais il y est produit beaucoup plus rapidement qu'ailleurs.

C'est sûrement à l'influence de son passé primitif, si récent encore, que la littérature contemporaine de la Russie doit son originalité. Pour le fond, elle a conservé quelque chose d'épique, c'est-à-dire une grande fraîcheur d'impressionnabilité, le goût des aventures de l'esprit, une audace qu'aucun préjugé ne paralyse, une foi qui dédaigne les obstacles, parce qu'elle se sent de force à transporter des montagnes. L'esprit de l'occident lui a montré qu'il fallait être réaliste, et elle y tâche, mais à sa manière. Le réalisme slave n'a de commun avec le nôtre que le nom ; il peut voler ; le nôtre ne sait que ramper. Sans doute, la fange, la boue, existent, et les écrivains slaves la voient, mais il y a aussi l'éther bleu et ils y planent volontiers. — Mais je sortirais de mon sujet en me lançant dans la pure critique littéraire.

# CHAPITRE XVIII

## La primitive Littérature des Européens barbares

(SUITE)

### SOMMAIRE

I. *Les Germains et les Celtes.* — Différences physiques, linguistiques et morales.

II. *La primitive littérature des Germains.* — Les Scandinaves. — Légendes chantées. — *L'Edda :* — Partie ancienne et mythologique. — Un Mazdéisme polythéique. — L'arbre Ygdrasil. — La légende de Gudrun. — La cardiophagie de Sigurd. — La mort de Brynhild. — Le cœur de Högni. — La vengeance de Gudrun. — Le désespoir de Gudrun. — Le *bardit* lyrique des Germains. — Le chant de mort de Ragnar Lodbrok. — Sentences morales des *poèmes d'Odin.*

III. *La littérature celtique.* — Les conditions psychiques de l'épopée. — Genèse des poèmes épiques. — La littérature irlandaise. — Les corporations littéraires en Irlande. — Instruments à cordes et oliphants. — Les *file* et les *bardes.* — Le barde Luern chez les Arvernes. — Les bardes gaulois. — Le rôle des *file* d'Irlande. — L'âge d'or de la littérature irlandaise. — Prédictions des lettrés. — Le pouvoir de leurs malédictions ou *satires.* — Légendes mythiques et animiques. — La métempsycose en Irlande. — Immaculée conception d'Etâïn. — La légende de Sualtam. — *L'île des âmes et l'île des oiseaux.* — La décadence de la poésie bardique. — Le chant de St-Cadok. — La littérature armoricaine. — Les bardes et les druides en Gaule. — Les bardes bretons. — Bardes contemporains. — Un chant de vengeance. — La « hanche de la Bretagne ». — Le tribut de Noménoé.

IV. *Parallèle entre les littératures celtique et germaine.* — De la mythologie à l'histoire. — Grossièreté de la mythologie scandinave. — Férocité et ruse. — Insatiable avidité. — Les *scaldes* scandinaves.

## I. — *Les Germains et les Celtes.*

Après les Finnois et les Slaves, dont nous avons étudié la littérature dans le dernier chapitre, on rencontre, en Europe, en allant de l'est à l'ouest, deux autres grandes races d'origine asiatique : la race germanique et la race celtique. Il est probable que les immigrants germains ont, en Europe, précédé

les Slaves et suivi les Celtes. Sans doute les Germains et les Celtes sont, comme les Slaves, des rameaux de la grande souche Indo-européenne, mais ces rameaux diffèrent très notablement entre eux. Les premiers sont dolichocéphales, blonds et de grande taille ; les seconds sont brachycéphales, bruns, souvent avec des yeux clairs, et de taille moyenne. Les uns et les autres parlent des langues aryennes sans doute, mais fort différentes. Enfin les caractères psychiques des deux races sont aussi dissemblables que les caractères physiques et linguistiques ; les qualités diffèrent de part et d'autre, comme les défauts ; il est donc fatal que les littératures aient, chacune, une physionomie propre, et, en effet, nous allons voir qu'il en est ainsi.

## II. — *La primitive littérature des Germains.*

C'est chez les Scandinaves, qu'il faut aller chercher la plus ancienne littérature des Germains. Ces Germains du nord, sont restés, plus que les autres, à l'abri des mélanges et surtout de l'influence romaine et l'on a chance de trouver chez eux la plus vieille littérature de la race, sous sa forme la plus fruste. — Comme toutes les littératures primitives, celle des anciens Germains se compose de traditions et légendes, les unes mythiques, les autres héroïques.

Ces vieux récits étaient chantés, comme l'Edda l'atteste en maint endroit, par conséquent versifiés, mais versifiés à la diable et en substituant à la rime des assonances grossières (1). Le chant s'accompagnait ordinairement de musique, sans doute de harpe ; car l'*Edda* rapporte, qu'Odin, le dieu Odin, jouait de la harpe (2).

Le mot *Edda* signifie « aïeule maternelle » ; ce qui peut se

(1) Brinton, *Report of the proceedings of the numismatic and antiq. Society of Philadelphie* (1887).
(2) *Les Eddas* (trad. R. du Puget), 115.

prendre dans le sens de vieux contes, folklore, ou dans celui de souche des traditions scandinaves. La plus vieille rédaction de l'Edda est rythmique et due à un Scandinave islandais, Sœmund-le-Sage, qui, vers l'an 1100 de notre ère, coucha par écrit ces antiques traditions. Cent ans plus tard environ, au commencement du XIII[e] siècle, l'historien Snorro Sturleson rédigea un Edda en prose avec commentaires. A cet Edda prosaïque se rattachèrent les *Sagas* ou biographies des aventuriers célèbres avec récits de leurs aventures (1).

La partie la plus ancienne de l'Edda poétique est toute mythologique. La mythologie scandinave ne brille pas par la clarté, aussi a-t-elle fait et fera-t-elle longtemps encore la joie des commentateurs. M'en étant précédemment occupé, je me contenterai de rappeler aujourd'hui qu'on peut introduire une certaine clarté dans cette mythologie sauvage en classant les dieux en deux catégories adverses : les dieux bienveillants et lumineux ; les dieux des ténèbres et du mal. De cette division résulte une sorte de Mazdéïsme primitif et polythéïque. Les principaux dieux bienveillants sont les Ases, parmi lesquels dominent Odin ou Wotan, Thor et Balder ; tous habitent le Valhalla, où leurs plus chers divertissements sont de s'enivrer et de s'entretuer ensuite pour ressusciter à l'instant. Au contraire, l'astucieux Loki est la personnification la plus complète des méchants esprits. Comment la perfidie de Loki fit tuer l'éclatant Balder, comment les Ases poursuivirent la vengeance du dieu mort ; ce sont là des aventures qui remplissent l'Edda mythique et que je n'ai pas à raconter maintenant. Dans tout cela, rien qui dénote une imagination bien puissante. La seule conception, folle avec une certaine ampleur, est celle du frêne Yggdrasil, dont la cime est émaillée d'étoiles et dont l'une des trois racines plonge dans les sombres séjours où les puissances du mal, la reine de la mort et divers monstres animaux, parmi lesquels le loup Fenrir, atten-

(1) Eichhoff, *Tableau de la littérature du Nord*, 42, 43.

dent « le crépuscule des dieux », la fin du monde, qui d'ailleurs renaîtra ensuite purgé de tous ses maux (1).

Au point de vue littéraire qui nous occupe ici, toute cette fantaisie mythique est d'un fort médiocre intérêt et sûrement très inférieure aux légendes cosmogoniques de la Polynésie.

Seule, la légende de Gudrun a quelque importance littéraire; elle forme dans l'Edda un rudiment de poème épique qui a pris corps, très tardivement, dans les *Nibelungen*. Dans cette légende de l'*Edda* comme dans celle des *Nibelungen*, tous les évènements gravitent autour de la possession d'un immense et magique trésor et en même temps de la bague ou de la baguette d'or des souhaits, qui rendent leur possesseur maître du monde. Ce trésor, dont l'artificieux Loki s'est jadis emparé, est maudit; qui le possède est voué à la mort.

Un héros, Sigurd, qui sera Sigfrid dans les Nibelungen, devient possesseur du trésor, après avoir tué le serpent Fafnir, qui le couvrait de son vilain corps. Vainqueur du monstre, Sigurd a eu l'idée de manger rôti le cœur de Fafnir. Or, il lui a suffi d'introduire dans sa bouche quelques gouttes de ce sang reptilien pour comprendre aussitôt le langage des hirondelles et apprendre par leur gazouillement que Régin, frère de Fafnir, méditait sa mort. Ainsi averti, Sigurd prévient le traître Régin, le décapite, puis boit son sang et mange le cœur de Fafnir (2). — Toute cette légende n'a guère d'autre intérêt que de nous rappeler une coutume sauvage des anciens Peaux-Rouges, celle de manger le cœur de l'ennemi vaincu, et la similitude fortifie l'hypothèse d'une très ancienne émigration scandinave dans l'Amérique septentrionale.

Ces évènements mythiques constituent ce qu'on peut appeler le premier acte de la légende de Gudrun. Le deuxième, c'est le mariage de Sigurd et ses suites premières. L'intrépide Sigurd

(1) Eichhoff, *loc. cit.* 58-60. — Edda de Sturleson, *loc. cit.* (*Voyage du Gylfe*, 31, et *Prédiction de Wola-la-Savante*, 118).

(2) Les Eddas (*loc. cit.*), *Poème sur Fafnir*, 342-351.

désenchante, dans un château entouré de flammes, un pseudo-guerrier, qui était simplement une belle Valkyrie nommée Brynhild et endormie par les enchantements d'Odin. Le héros s'en éprend et lui promet mariage ; malheureusement il rencontre trois guerriers Ginki, Högni et Gunnar, qui ont une sœur, Gudrun. Un breuvage magique, versé par la mère de ces jeunes gens, efface de la mémoire de Sigurd tout souvenir de Brynhild, et non-seulement il épouse Gudrun mais il aide son beau-frère Gunnar à s'en aller conquérir Brynhild dans le château entouré de flammes. De là rivalité des deux femmes. A l'instigation de Brynhild, Gunnar, son mari, fait assassiner Sigurd, dans le lit même où il est couché à côté de Gudrun. Puis Brynhild se brûle sur un immense bûcher avec ses serviteurs et ses femmes. Ainsi finit le second acte de l'aventure.

Dans le troisième, Gudrun épouse, en secondes noces, Atli, frère de Brynhild. Celui-ci, affolé, comme les autres, par la soif de l'or, veut tuer Gunnar et Högni, réconciliés avec Gudrun. Pour cela, il les invite à un banquet et les attaque traîtreusement ; Gudrun, qui a vainement essayé de les avertir, car elle paraît avoir totalement oublié le meurtre de son premier mari, le glorieux Sigurd, défend ses frères ; néanmoins ceux-ci sont vaincus. Atli, victorieux, veut savoir de Gunnar, prisonnier, où est caché le trésor funeste ; mais Gunnar ne consent à fournir les renseignements demandés qu'à une condition, savoir, qu'on lui montrera d'abord le cœur de son frère Högni (toujours le cœur !). Ici le texte de l'Edda est d'une sauvage énergie :

« Déposez dans ma main le cœur sanglant de Högni, au moment où il aura été tiré du sein de ce vaillant chevalier avec le poignard émoussé ». — On prit le cœur d'un esclave appelé Hjalle ; il fut placé sanglant sur un plat et porté devant Gunnar. — Alors Gunnar, le prince du peuple, chanta : « Je vois ici le cœur de Hjalle ; la différence est grande entre ce cœur et celui du vaillant Högni. Il tremble beaucoup sur le plat et tremblait encore davantage dans son sein. »

Le subterfuge n'ayant pas réussi, il fallut bien arracher le

cœur de Högni, qui d'ailleurs supporta l'opération en riant; même il voulut chanter. Enfin le cœur de Högni fut mis sur un plat et porté devant Gunnar. Alors le héros de la race de Nifl chanta :

« Je vois le cœur de Högni-le-Vaillant; il est bien différent de celui du timide Hjalle. Il tremble peu sur le plat et tremblait encore moins dans la poitrine de mon frère. » (1).

Voilà donc Högni disparu, maintenant son frère Gunnar, sait, seul, où est le trésor; mais il refuse de le dire et meurt à son tour, tué par une vipère, dans une tour pleine de serpents où on l'avait enfermé.

Le dénouement de cette féroce légende est digne du reste. Gudrun se venge de son mari Atli, meurtrier de ses frères, en tuant les deux jeunes fils qu'elle en a eus, et elle les lui fait manger dans un grand festin donné aux Huns, dont il est le roi. Après quoi, elle se vante impudemment de son action :

« Chef des glaives, tu as mâché le cœur sanglant de tes fils assaisonné avec le miel. Je l'ai dit que tu pourrais, homme courageux, manger dans un festin de la chair humaine... Tu n'appelleras plus sur tes genoux Erp et Eitil (les enfants tués), ta joie à l'heure où tu te livrais à la boisson. » (2). Pour finir Gudrun poignarde son époux Atli et met le feu à la salle du banquet. Tous les convives périssent écrasés ou brûlés.

Toute cette histoire de sauvages, qui assassinent pour voler et ne reculent pas devant le cannibalisme, est en elle-même médiocrement intéressante. Un seul des petits poèmes, qui la composent, a une certaine beauté dramatique, c'est celui qui dépeint la douleur de Gudrun, au moment de la mort du beau Sigurd, son premier mari :

« Il fut un temps où Gudrun manqua mourir, lorsqu'elle était tristement assise près du corps de Sigurd. Elle ne soupirait pas; elle ne

(1) *Les Eddas, Vengeance de Gudrun* (trad. Puget, 401).
(2) *Ibid.*, 405.

frappait point ses mains ensemble ; elle ne se plaignait pas, comme les autres femmes. — Des Iarls s'approchèrent avec respect pour adoucir son rude chagrin. Gudrun ne pouvait point pleurer, tant la douleur l'oppressait : elle voulait mourir. » — Alors les femmes présentes se mettent, l'une après l'autre, à raconter le plus grand des malheurs qu'elles ont dû supporter. L'une a perdu cinq maris, deux filles, trois sœurs, huit frères. Une autre a eu son mari et ses fils tués sur les champs de bataille. En outre, son père, sa mère et quatre de ses frères ont péri dans un naufrage. Enfin elle-même a été esclave et maltraitée, persécutée par la femme de son maître. « Mais Gudrun ne pouvait pleurer, tant elle éprouvait de douleur de la perte de son époux, tant elle était affligée de la mort du roi. — Gullrœnd, la fille de Giuke, dit alors : « Ma mère adoptive, malgré ton jugement, tu ne sais guère comment il faut parler aux jeunes femmes ». — Elle a ordonné de couvrir le corps du roi. — Et Gullrœnd, ôta vivement le drap qui couvrait Sigurd ; elle tourna les joues du héros vers les genoux de sa femme : « Regarde ton bien aimé ; pose tes lèvres sur celles du roi, que tu as pressé dans tes bras quand il vivait ». — Gudrun jeta un regard sur Sigurd ; elle vit les cheveux du roi trempés de sang ; ses yeux brillants étaient éteints ; sa poitrine était déchirée par le glaive. — Alors Gudrun tomba en arrière sur le coussin ; le bandeau de ses cheveux se détacha ; ses joues rougirent ; une goutte de pluie tomba sur ses genoux. — Et Gudrun, la fille de Giuke, pleura ; ses larmes coulèrent avec violence ; les oies, ces magnifiques oiseaux, qui appartenaient à Gudrun, joignirent leurs cris aux siens » (1).

Sans doute, pour la forme, rien n'est plus fruste et barbare que ce morceau, mais il ne manque pas de pathétique ; par sa naïveté même, il a bien les qualités du genre que nous appelons épique et, au point de vue littéraire, il est une perle unique dans l'Edda tout entier.

Cette légende de Sigurd, de Gudrun et de leur trésor, que je viens de résumer, n'existe dans le texte des Eddas qu'à l'état de fragments, de chants détachés, constituant des matériaux pour une épopée possible. C'est seulement dans les *Nibelungen* germaniques que le poème a pris corps ; et nous devrons nous en occuper, en traitant de la littérature médioévale.

(1) *Les Eddas*, *Premier poème sur Gudrun* (trad. Puget, 365-367).

Dans toutes les littératures primitives, nous avons trouvé à côté des légendes et poèmes, de forme épique, des poésies lyriques et souvent des compositions purement morales. Les anciens Scandinaves et Germains ont aussi connu les deux genres; mais peu de ces primitives poésies sont parvenues jusqu'à nous. — Nous savons cependant que l'ancien lyrisme de ces races a été d'abord collectif et guerrier; ainsi, avant chaque combat, les Germains entonnaient en chœur des *bardits* ou chants de guerre (1). Le caractère belliqueux domine aussi dans l'ancienne poésie lyrique des Scandinaves, dont nous avons maintenant à faire une brève étude.

Le *Chant de mort de Ragnar Lodbrok*, livré aux serpents, peut être considéré, comme le type de ce lyrisme très sauvage. Sûrement les chants de mort des guerriers peaux-rouges, dont nous n'avons pas pu nous procurer de spécimens, devaient ressembler beaucoup à celui de Ragnar. Voici quelques strophes de ce célèbre poème :

« Nous avons frappé du glaive ! J'étais bien jeune encore, quand nous voguâmes à l'est du Sund, où nous préparâmes une curée abondante aux loups et aux aigles dorés. Les hauts cimiers retentissaient sous le fer : les vagues se gonflaient de toutes parts et le corbeau nageait dans le sang. »

« Nous avons frappé du glaive ! Nous levâmes fièrement l'écu de guerre, pour le jeu sanglant de Hilda, devant la baie de Hedning. Alors nos ennemis purent voir comment nous fendions les boucliers, comment nos épées, poissons voraces, brisaient les casques avec fracas. Ce n'était pas, comme lorsqu'une belle fiancée vous accompagne au lit nuptial. »

« Nous avons frappé du glaive ! J'ai vu, dans cette matinée, le guerrier aux beaux cheveux, l'amant des jeunes filles, succomber à la lutte. Ce n'était pas, dans le détroit d'Ala, jusqu'au moment où périt le roi Orn, comme lorsque la baigneuse nous apporte un bain chaud, comme lorsque au banc d'honneur nous embrassons une tendre vierge. »

« Nous avons frappé du glaive ! Un guerrier est-il plus près de la mort, quand, sous la grêle de traits, il combat le premier ? Souvent la vie échappe à celui que rien n'enflamme. Car il est difficile d'exciter un lâche à la lutte..... »

(1) Nibelungen (trad. Laveleye), XVIII, XX.

« Nous avons frappé du glaive ! Cinquante et une fois j'ai livré des batailles annoncées par les flèches messagères... Les Ases vont m'inviter ; ma mort n'est pas à plaindre. Je veux finir ! Les Dises, envoyées par Odin, m'appellent dans la salle des héros. Plein de joie, je vais boire la bière sur un trône, à côté des Ases. Les heures de ma vie sont passées. Je souris en mourant. » (1).

Cette pièce si connue et beaucoup trop admirée n'exprime, après tout, qu'un délire sanguinaire, l'éloge de la tuerie pour elle-même ; nulle trace de ce dévouement social célébré dans les odes de Tyrtée. Comme ces dernières, elle renferme cependant quelques réflexions morales, propres à soutenir le courage des guerriers, et que l'on est surpris d'y rencontrer ; car la poésie scandinave est surtout d'élan irréfléchi et de sensation. Pourtant, même dans l'Edda, sont çà et là semées des maximes, et une petite composition tout entière, intitulée « Les poèmes d'Odin », n'est qu'un recueil de sentences pratiques, exprimées parfois sous une forme pittoresque. Odin nous dit, par exemple, que « Le héron de l'oubli se repose sur l'ivresse », que « la paix entre ennemis brûle, comme du feu, pendant cinq jours ; mais que, le sixième jour, le feu s'éteint et l'amitié s'envenime » ; que « le cœur des femmes est monté sur des roues » ; que « la paix avec les femmes est une pensée fugitive, comme une course sur la glace avec un cheval entier » ; « qu'il ne faut jamais blâmer l'amour d'autrui » (2) ; « qu'il faut aller souvent voir son ami, parce que les broussailles croissent sur les routes non foulées » (3) ; etc., etc.

En dehors de cette morale pratique, l'Edda n'exprime aucun sentiment élevé, aucune idée qui vaille. Les divagations de sa mythologie, la férocité de ses héros, la rapacité, qui est le grand ressort dans la légende de Gudrun, indiquent une race énergique, mais moralement des plus inférieures. Les primitives compositions de la race celtique procèdent généralement

(1) Eichhof, *loc. cit.*, 153-160.

(2) Les Eddas (trad. Puget), *Poèmes d'Odin*, passim.

(3) Les Eddas, *Chant de Lodfafner*, 138.

d'une inspiration plus noble et il en est même un certain nombre, qui sont vraiment épiques, dans la belle acception du mot.

## III. — *La littérature celtique.*

La composition des poésies épiques correspond à un état particulier de la mentalité, à une phase de développement, par laquelle passent toutes les races bien douées et relativement très perfectibles. L'état épique de l'esprit suppose en effet une intelligence déjà aiguisée, une imagination vive et très portée à l'animisme, une grande inexpérience, qui ne permet pas encore de trier le possible de l'impossible, en même temps une certaine noblesse de caractère, de la fierté, un vif sentiment de l'honneur, tel que le conçoit la société dont on fait partie. Tous les peuples ainsi doués sont susceptibles de créer une littérature épique, non pas qu'ils composent des poèmes réguliers en douze ou vingt-quatre chants; mais ils donnent à leurs légendes mythiques ou historiques la couleur, la grandeur et en même temps la simplicité qui constituent la poésie épique; ils composent des hymnes, des légendes, avec lesquels plus tard les lettrés pourront construire de grandes épopées régulièrement ordonnées. Les Slaves, les Finnois, les Germains primitifs, les Celtes ont passé par la période épique, qui, chez eux, comme chez les Slaves, a duré jusqu'aux temps modernes.

Chez les Celtes, la période épique est surtout représentée, dans la littérature, par les poèmes irlandais.

En effet tous les pays celtiques ont perdu leur autonomie, mais celui qui l'a le plus longtemps conservée a été l'Irlande. Pendant bien des siècles et jusqu'aux temps presque modernes, cette grande île est restée un foyer de civilisation celtique. On sait quel rôle important elle a joué, par ses missionnaires, dans la christianisation de l'Europe et avec quelle persistance elle a conservé l'antique régime du clan plus ou

moins altéré. En même temps le peuple irlandais était très épris d'esthétique littéraire. On a calculé que la littérature irlandaise, telle que nous l'ont transmise les manuscrits, du onzième au seizième siècle, remplirait un millier de volumes (1).

Au point de vue épique et lyrique, cette littérature est souvent originale ; mais elle a cessé d'être simplement populaire. Les compositions poétiques étaient en effet dans l'Irlande libre, l'œuvre d'une classe spéciale, de professionnels chargés en principe de tout le travail intellectuel du pays. C'était une corporation savante, à la fois sacerdotale, judiciaire, littéraire, ayant une existence officielle et faisant même du barde proprement dit un cas médiocre : cette corporation était celle des *file*, voyants (*Vates*). Les *file* littéraires formaient une division de cette grande classe, dont la catégorie supérieure était celle des prêtres (Druides).

Les bardes irlandais, qui avaient probablement précédé les autres classes intellectuelles, étaient poètes et musiciens en même temps. Leur instrument favori était à cordes ; c'était la *crotta* ou *rota* (2). Certains poèmes irlandais vont jusqu'à vivifier la *crotta*, en font un être intelligent, qui revient volontairement vers son maître (3). — Dans un autre pays celtique, dans la Cornouaille anglaise, il y avait des bardes, qui se servaient d'instruments à vent, sortes d'*oliphants* en corne d'animal (4).

En Irlande, les bardes constituaient une classe de lettrés inférieurs, placés au dernier rang des lettrés officiels, des *file*. Ce sont des improvisateurs populaires, des ignorants, au jugement des *file* supérieurs. Ils n'ont en effet besoin ni de connaître l'écriture irlandaise, l'écriture oghamique, ni les lois du mètre poétique (5).

(1) D'Arbois de Jubainville, *Introd. à l'hist. de la littér. celtique*, 43.
(2) *Ibid.*, 55.
(3) *Ibid.*, 57.
(4) *Ibid.*, 67.
(5) *Ibid.*, 73.

En Gaule, les bardes semblent avoir été aussi des personnages de médiocre importance, des poètes de cour, célébrant les mérites des rois et payés pour leurs flatteries. Durant le deuxième siècle avant J.-Chr., un roi des Arvernes, Louernios, dont le nom est tout à fait celtique (en breton *luern* signifie renard) jetait de l'or à un barde, qui courait à côté de son char en chantant ses louanges (1). C'est ce barde inférieur, dont nous retrouverons tout à l'heure la survivance en Bretagne. Strabon signale de même, chez les Gaulois, l'existence de ces bardes flagorneurs (2) ; car l'organisation de cet ancien monde celtique semble avoir été partout d'une assez grande uniformité. Ainsi, les lois galloises mentionnent de leur côté le barde du palais. Ce barde de cour s'assied, durant les fêtes et la harpe à la main, à côté du roi ; il doit aussi chanter pour la reine, si elle le désire. Sa valeur vénale, juridiquement évaluée, est assez grande. En effet, si on le tue, il faut payer cent vingt-six vaches (3).

En Irlande, les *file*, supérieurs intellectuels des bardes, sont à la fois littérateurs et juges. Comme littérateurs, ils gardent le dépôt des traditions et légendes ; ils débitent ou chantent des compositions sur des sujets de guerre, d'amour, de mythologie (4). En fait les *file* se subdivisent en trois catégories : celle des juges, celle des conteurs d'histoires et celle des poètes (5). Mais il y a une hiérarchie spéciale des *file* conteurs ; on en distingue dix classes, suivant la richesse de leur répertoire.

Les *file* de la dixième classe ne savent que sept histoires ; ceux de la première en connaissent trois cent cinquante. Les autres s'échelonnent entre ces deux extrêmes. Ces histoires ou légendes des *file* étaient entremêlées de vers et les parties

(1) D'Arbois de Jubainville, *loc. cit.*, 51-52.
(2) Strabon, IV, ch. 4, par. 4.
(3) D'Arbois de Jubainville, *loc. cit.*, 64.
(4) *Ibid.*, 319.
(5) *Ibid.*, 296.

lyriques se chantaient avec accompagnement de la *crotta* (1). — Les histoires elles-mêmes se distinguaient en *grandes* et *petites*. Tout *file* devait connaître des grandes histoires, en plus ou moins grand nombre suivant son rang dans la hiérarchie ; le *file* du dixième degré n'en sait que sept ; mais, seuls, les *file* des quatre degrés supérieurs connaissent les petites histoires. L'*ollam*, le *file* du premier rang, doit savoir deux cent cinquante grandes histoires et cent petites (2).

On ne devenait *file* qu'après des études régulières ; il fallait au préalable passer par des écoles où l'on enseignait l'écriture oghamique, la métrique, qui était fort compliquée, la grammaire et enfin les récits épiques réputés historiques (3). L'éducation complète ne durait pas moins de douze ans, aussi les *file* étaient-ils assimilés exactement aux nobles et le chiffre de l'indemnité légale, à laquelle ils avaient droit en cas d'insulte, etc., ce qu'on appelait en Allemagne le *wehrgeld*, était strictement égal, pour chaque grade des *file*, à celui qui était fixé pour les degrés correspondants de la hiérarchie nobiliaire (4). Après la conversion de l'Irlande au christianisme, cette organisation des *file* continua à subsister, mais le théologien prit le pas sur les druides et les *file* de toute catégorie ; les lettres profanes et païennes durent s'effacer devant les lettres sacrées (5).

L'Irlande n'en a pas moins eu son âge d'or littéraire, comprenant la moitié du VIe siècle et le VIIe et VIIIe siècle tout entiers. Durant cette période, la verte Erin, qui avait échappé aux invasions germaniques, fut un grand centre de culture celtique et servit même de refuge aux lettrés gaulois (6). C'est le beau moment de la période épique et lyrique en Irlande.

(1) D'Arbois de Jubainville, *loc. cit.*, 321-322.
(2) *Ibid.*, 332-349.
(3) *Ibid.*, 389.
(4) *Ibid.*, 338.
(5) *Ibid.*, 343-347.
(6) *Ibid.*, 367.

Comme ailleurs, les compositions littéraires de l'Irlande, ne furent pas d'abord écrites; elles se transmettaient oralement d'une génération de *file* à l'autre (1).

Ces lettrés irlandais concentrant tout le savoir et toute la poésie du pays, étaient entourés d'un prestige analogue à celui des brahmanes dans l'Inde. Ils lançaient des prédictions évidemment prises très au sérieux et aussi des malédictions extrêmement redoutées. Les prédictions étaient en vers et rappellent assez celles des prophètes Hébreux. En voici un échantillon :

« Chacun sortira de son rang... ; tous les rois tomberont dans la misère... ; on méprisera tous les nobles ; tous les hommes de naissance servile seront glorifiés... On verra se changer la sagesse en faux jugement... ; tous les mariages légitimes en adultère... ; ces belles broderies en haillons, et les vêtements perdront leurs belles couleurs... ; les esclaves des deux sexes n'obéiront plus à leurs maîtres... ; les fils ni les filles à leurs pères Le grand seigneur vendra pour un denier son honneur et son âme. Enfin les *file* dégénèreront à ce point qu'ils ne seront plus que des bardes. » (2).

Non seulement les *file* pouvaient lire dans l'avenir, mais, comme les ascètes de l'Inde, leurs malédictions étaient toujours suivies de terribles effets. Ces malédictions s'appelaient des *satires* : Celle du *file* Nédé est restée célèbre. Il la composa à la pressante sollicitation d'une tante impudique, sorte de Putiphar irlandaise, et elle fut lancée contre Caier, oncle du *file* et roi de Connaught. En voici le texte : — « Male mort, courte vie à Caier ; que les lances de la bataille blessent Caier ; trépas à Caier ; que Caier soit sous terre ; que Caier soit sous des murs, sous des pierres ». Le lendemain même du jour où avait été composée cette satire, Caier sentit sur son visage trois boutons : un rouge, un vert, un blanc, et il en fut si honteux qu'il se sauva, en abandonnant le trône à Nédé (3).

(1) D'Arbois de Jubainville, *loc. cit.*, 202.
(2) *Ibid.*, 77.
(3) *Ibid.*, 262-263.

Ces satires étaient donc des incantations magiques. Un roi d'Ulster, nommé Mongan, dut aussi abandonner son trône pour s'être attiré par un imprudent démenti donné à un *file*, une menace de satire :

« Je ferai une satire contre vous ; j'en ferai contre votre père, votre mère et votre grand-père ; je chanterai des paroles magiques sur les eaux de votre royaume et on ne prendra plus de poissons dans vos rivières. Je chanterai des paroles magiques sur vos arbres et ils ne porteront plus de fruits ; j'en chanterai sur vos champs ; ils deviendront stériles et ne produiront plus jamais de récoltes. » (1).

Ces satires irlandaises n'ont pas tout à fait la puissance magique des runes finnoises, mais évidemment elles s'en rapprochent. Le triomphe du Christianisme en Irlande n'abolit pas la coutume des satires, mais il la moralisa, en faisant admettre par l'opinion que les satires injustement lancées se retourneraient contre leur auteur. — A l'instigation d'un roi, un chef des *file*, Dallan s'en alla demander au roi d'Airgiall, Aed, un bouclier magique, dont celui-ci était possesseur et dont un ennemi ne pouvait approcher sans devenir incontinent aussi faible qu'une vieille femme. Le roi refusa naturellement de se dessaisir d'une arme aussi précieuse et Dallan, irrité, prononça contre lui une satire ; mais cette fois, les trois boutons d'infamie ne poussèrent pas sur le visage du roi et au contraire le *file* devint aveugle, puis mourut au bout de trois jours (2).

Les *file* d'Irlande ont composé une littérature considérable. Leurs légendes constituaient l'histoire du pays et elles auraient pu facilement fournir la matière d'un poème épique, comme nous l'entendons ; mais aucun rhapsode ne les a fondues ensemble, quand il en était encore temps. Les vieux chantres de l'Irlande ne nous ont donc laissé que des légendes, indépendantes les unes des autres. Dans ces histoires légendaires, la mythologie domine souvent et l'on y narre les péripéties des

(1) D'Arbois de Jubainville, *loc. cit.*, 265.
(2) *Ibid.*, 268-269.

longues luttes que se livrèrent les divinités irlandaises, les dieux des ténèbres et ceux de la lumière. Ces récits sont fortement empreints de merveilleux et d'animisme ; les épées y parlent, les harpes s'y meuvent, comme des êtres vivants. Certains chants sont panthéistes :

« Je suis, dit un *file*, Amairgen, le vent qui souffle sur la mer : — Je suis la vague de l'océan ; — Je suis le murmure des flots ; — Je suis le bœuf aux sept combats ; — Je suis le vautour sur le rocher ; — Je suis une larme de soleil ; — Je suis la plus belle des plantes ; — Je suis sanglier par la bravoure ; — Je suis saumon dans l'eau ; — Je suis lac dans la plaine ; — ... Je suis parole de science ; — Je suis la pointe de la lance qui livre les batailles ; — Je suis le dieu qui crée dans la tête le feu de la pensée » (1).

La doctrine de la métempsycose indienne et phytagoricienne est aussi acceptée par les *file* : d'après un poème, un héros légendaire, Tùan, fut successivement cerf, sanglier, aigle, vautour, saumon. Sous sa forme saumon, il fut mangé par une femme, qui en devint enceinte, ce qui permit à Tùan de renaître sous forme humaine et d'être prophète (2). De même Etâin, déesse éthérée, l'une des femmes du dieu Mider ayant été ravie par Œngus, personnage mythique, fut enlevée par un coup de vent, tomba, par l'ouverture du toit servant de cheminée, dans une coupe d'or, placée sur une table. Une femme vida cette coupe, et, sans s'en apercevoir, avala la déesse Etâin, et en devint grosse (3). Les aventures d'Etâin, ses renaissances, ses enlèvements, défraient de longues légendes mythiques.

Mais il est des légendes plus humaines, par exemple, celle de Sualtam, qui, voyant l'ennemi envahir l'Ulster, essaie vainement de faire prendre les armes au roi et à la population, en leur criant : « On tue les hommes, on enlève les femmes, on emmène les vaches, ô habitants de l'Ulster ! » Personne n'é-

(1) Cité par D'Arbois de Jubainville, *Cycle mythologique irlandais*, 244.

(2) *Ibid.*, 50, etc.

(3) *Ibid.*, 312-313.

coute Sualtam, son bouclier même se révolte contre lui et, de son bord tranchant, lui coupe la tête. Après quoi le cheval de Sualtam rentre dans la ville, portant le bouclier, sur lequel est posée la tête, qui, toute tranchée qu'elle soit, répète encore : « On tue les hommes, on enlève les femmes, etc. » et le roi Conchobar, enfin touché par ce prodige, murmure : « Il y a quelque chose de bien grand dans ce petit cri. »

Nombre de légendes narraient de merveilleuses navigations, par exemple, l'histoire des trois fils de Corra et de ses quatorze compagnons, qui abordèrent à l'*Ile des âmes*, sorte d'enfer où les ombres de ceux qui avaient mal vécu, subissaient des tourments divers. — Snedgus et Mac Riagla, d'Iona, avaient au contraire visité l'*Ile des Oiseaux* où il y avait un arbre aux feuilles toujours vertes, lustrées, larges comme des peaux de buffles. Sur les branches de cet arbre perchaient des oiseaux au plumage de safran, de pourpre et d'azur. Le roi de ces oiseaux avait une tête d'or, des ailes d'argent. Ces oiseaux chantaient des airs d'une beauté céleste, etc. (2).

Toute cette poésie irlandaise vécut longtemps côte à côte avec la religion chrétienne, mais en se christianisant de plus en plus, en perdant peu à peu sa sincérité primitive. Nous avons vu que le docteur en théologie finit par dominer les *file* et les bardes. Ceux-ci redevinrent ce qu'ils avaient été dans le principe, ce qu'ils sont encore en Bretagne, des poètes populaires sans instruction et sans organisation. Un petit poème breton peint bien cette décadence profonde des anciens bardes. C'est Saint Cadok, qui rencontre dans une forêt d'Ecosse un barde d'autrefois, misérable, abandonné, presque sauvage et ce barde lui chante :

« Du temps que j'étais dans le monde, j'étais honoré de tous les hommes. — A mon entrée dans les palais, chacun poussait des cris de joie. — Sitôt que ma harpe chantait, des arbres tombaient des fruits

(1) D'Arbois de Jubainville, *Introd. littér. celtique*, 193.

(2) La Villemarqué, *Légende celtique et poésie des cloîtres*, LVII, LVIII.

d'or. — Tous les rois du pays m'aimaient ; j'étais craint des rois étrangers. — Le pauvre peuple, dans le malheur, disait : « Chante, Merzin, chante toujours. » — Maintenant je vis dans les bois ; personne ne m'honore plus. — Sangliers et loups, quand je passe, grincent des dents à ma vue. — J'ai perdu ma harpe ; les arbres aux fruits d'or ont été abattus. — Les rois des Bretons sont tous morts ; les rois étrangers oppriment le pays. — Les Bretons ne disent plus : « Chante, Merzin, les choses à venir ». — On m'appelle *Merzin le fou* et on me chasse à coups de pierres. » (1).

Ce petit chant nous servira de transition toute naturelle pour passer de l'Irlande, la métropole de l'ancienne Celtique, dans la Bretagne française, qui, elle aussi, vaut la peine d'être étudiée au point de vue littéraire. Non pas que ce petit pays ait produit de grandes œuvres; l'Armorique française était à la fois trop faible et trop continentale pour comporter un grand développement littéraire. Mais, telle qu'elle est, sa poésie est originale ; elle nous représente les commencements d'un âge épique, dont les circonstances extérieures ont fait avorter la floraison ; mais, par cela même, la littérature bretonne n'en est que plus intéressante au point de vue des origines et de l'évolution.

Nul doute que l'esthétique littéraire des Bretons ne procède de celle de la Gaule celtique; mais cette dernière a été étouffée par les armes et la civilisation romaines.

Les conquérants latins, qui étaient évidemment fort dédaigneux de la littérature des vaincus, nous ont appris cependant que la fonction littéraire était déjà spécialisée dans la Gaule celtique. Les Druides, dit César, tenaient des écoles où les élèves passaient parfois une vingtaine d'années à apprendre des vers, qu'il n'était point permis d'écrire, quoique l'alphabet grec fût en usage dans le pays (2).

Diodore distingue les bardes proprement dits des Druides. Les premiers, poètes et musiciens à la fois, chantent la louange

(1) La Villemarqué, *loc. cit.*, 207-208.
(2) *De bello gallico*, lib. VI, 14.

et le blâme, en s'accompagnant sur des instruments à cordes, semblables aux lyres (1).

Strabon est plus explicite ; il existe, selon lui, chez les Gaulois, trois classes d'hommes, particulièrement honorés : les Bardes ou chantres sacrés, les Vates ou devins et les Druides (2).

Dans la Bretagne contemporaine, les Devins et les Druides ont disparu depuis longtemps, mais les bardes, tout en ne formant plus une classe organisée, persistent encore de nos jours ; le mot « barde » est d'ailleurs un mot celtique (*Barz*).

Marie de France constatait, au XIIe siècle, que les Bretons avaient coutume de faire des *lais* sur les aventures notables afin d'en fixer le souvenir. Il en est encore ainsi et les bardes actuels remplissent toujours ce rôle de chroniqueurs-poètes. Il n'y a pas bien longtemps même, ils s'accompagnaient, en chantant, d'un de ces instruments à cordes, dont parle Diodore, du rébec à trois cordes, autrefois appelé *rota*.

Ces chanteurs bretons sont des artistes ambulants, allant d'une maison à l'autre, mais avec discrétion. Jamais ils ne passent le seuil d'une porte avant qu'on ait répondu à leur salut, en disant : « Dieu vous bénisse, voyageur, qui que vous soyez ». Ils sont du reste aimés et honorés; ils sont même l'ornement des fêtes populaires, chantent dans les festins, figurent dans les mariages et parlent toujours avec une grande liberté. Dans les fêtes rurales, dans les veillées funèbres, en général dans les veillées d'hiver, on aime à les entendre. C'est souvent durant ces veillées, que se composent les chansons nouvelles. L'assistance éprouve-t-elle le désir de faire une chanson sur un fait nouveau, qui l'a émue ? Le chanteur professionnel commence, compose la première strophe, le refrain, puis l'auditoire collabore ; chacun, à son tour, fait son couplet (3).

(1) Diodore, liv. V, par. 31.
(2) Strabon, liv. IV, ch. 14, par. V.
(3) La Villemarqué, *Barzas breiz*, introd. XXXVII.

Le chanteur est surtout mis en réquisition dans les grandes assemblées, les *pardons*, dont la coutume est sûrement antérieure au christianisme et où, du reste, la fête religieuse ne fait que masquer des spectacles et divertissements profanes, savoir : des exercices athlétiques, luttes et courses, dont une génisse est souvent le prix, des danses et des chants, au total tous les éléments des danses chorales primitives. Il y a moins d'un siècle, on dansait encore dans l'église même, pendant ces fêtes mi-partie profanes et religieuses (1). Une vieille complainte, celle de *Saint Efflamm* se termine ainsi : « Afin qu'on n'oublie point ces choses, qui n'ont jamais été consignées dans aucun livre, on les a mises en vers, pour être chantées dans les églises » (2), et ce couplet final atteste qu'autrefois la poésie indigène et la religion chrétienne vivaient en très bonne intelligence.

Je ne saurais quitter la Bretagne sans citer quelques spécimens de ses vieilles poésies. Voici un fragment d'un antique chant de vengeance sans doute antérieur au Christianisme.

« Comme j'étais doucement endormi dans ma tombe froide. — J'entendis l'aigle appeler au milieu de la nuit. — Il appelait tous ses aiglons et tous les oiseaux du ciel, — Et il leur disait en les appelant : — « Levez-vous vite sur vos ailes ! — Ce n'est pas de la chair pourrie de chien ou de brebis ; — C'est de la chair chrétienne qu'il nous faut ! » — Vieux corbeau de mer, écoute ; dis-moi : que tiens-tu là ? — Je tiens la tête du chef d'armée ; — Je veux avoir ses deux yeux rouges. — Je lui arrache les deux yeux, — parce qu'il t'a arraché les tiens. — Et toi, renard, dis-moi : que tiens-tu là ? — Je tiens son cœur — qui était aussi faux que le mien, — qui a désiré ta mort — et qui t'a fait mourir depuis longtemps, — Et toi, dis-moi, crapaud, — Que fais-tu là au coin de sa bouche ? — Moi, je me suis mis ici — pour attendre son âme au passage ; Elle demeurera avec moi tant que je vivrai, — en punition du crime qu'il a commis. » (3).

Divers chants, traditionnellement conservés jusqu'à nos jours

(1) La Villemarqué, *loc. cit.*, XXXVII-XXXVIII.
(2) *Ibid.*, p. 488.
(3) La Villemarqué, *loc. cit.* (*Prophétie de Guenc'hlan*, 21).

par transmission orale à la mode des druides, célèbrent les combats des anciens Bretons contre les guerriers francs des successeurs de Charlemagne. Par la date ces compositions se rattachent au Moyen-âge ; mais, par leur esprit, ils sont bien antérieurs; car la Bretagne, toujours réfractaire au changement, n'a adopté que tardivement l'organisation féodale. — Il est deux de ces chants, qui mériteraient d'être cités en entier ; je dois me borner à n'en donner que des fragments. Le premier est intitulé : « La hanche de la Bretagne (*Lez-Breiz*) ». il raconte comment le chevalier breton, Lez-Breiz, a mis à male mort un insolent chevalier franc, Lorgnez, et toute sa suite. Les deux champions commencent par s'interpeller à la manière homérique :

« Hé ! Bonjour à toi, chevalier Lez-Breiz. — Hé ! Bonjour à toi, chevalier Lorgnez. — Est-ce que tu viens seul au combat ? — Je ne viens pas au combat seul. — Au combat seul je ne viens pas. — Sainte Anne est avec moi. — Moi, je viens t'ôter la vie par ordre de mon roi. — Retourne sur tes pas ! Va dire à ton roi — que je me moque de lui, comme de toi, — que je me moque de lui, comme de toi, — comme de ton épée, comme des tiens. — Retourne à Paris au milieu des femmes, y porter tes habits dorés ; — autrement je rendrai ton sang aussi froid que le fer ou la pierre. — Chevalier Lez-Breiz, dites-moi ; — en quel bois avez-vous été mis au jour ? — Le dernier valet de ma suite, ferait sauter votre casque de dessus votre tête. — A ces mots, Lez-Breiz tira sa grande épée : — « Si tu n'as pas connu le père, — je te ferai connaître le fils ! » ......Treize guerriers tués sous lui ; — le chevalier Lorgnez tué tout le premier !..... Il n'eût pas été Breton dans son cœur, — celui qui n'aurait pas ri de tout son cœur, — en voyant l'herbe rougie du sang des Franks maudits. — Le seigneur Lez-Breiz, assis auprès, — se délassait à les regarder...... En bon souvenir du combat, — a été composé ce chant. — Qu'il soit chanté par les hommes de la Bretagne — en l'honneur du bon seigneur Lez-Breiz ! — Qu'il soit longtemps chanté au loin, à la ronde pour réjouir tous ceux du pays. » (1).

Un autre chant, celui du *Tribut de Nomenoé* est intéressant

(1) La Villemarqué, *loc. cit.* (*Lez-Breiz*, 90-92).

au double point de vue sociologique et poétique. Il atteste en effet l'existence, dans l'Armonique carlovingienne, d'une organisation en clans, obéissant à un chef commun, mais sans hiérarchie féodale. En outre, il a un caractère tout particulier de fierté, de simplicité noble, qui en fait une œuvre vraiment remarquable. En outre le sujet est dépouillé de toute mythologie ; l'aventure se déroule très logiquement ; mais précisément pour cela, il est assez difficile de n'en citer que des fragments :

« L'herbe d'or est fauchée ; il a bruiné tout-à-coup :
Bataille !

.....Bon marchand, qui cours le pays, sais-tu des nouvelles de mon fils Karo? — ..... Si votre fils est le porteur du tribut, c'est en vain que vous l'attendrez. — Quand on est allé peser l'argent, il manquait trois livres sur cent ; — Et l'intendant a dit : — « Ta tête, vassal, fera le poids » — Et, tirant son épée, il a coupé la tête de votre fils. — Puis il l'a prise par les cheveux et il l'a jetée dans la balance. — Le vieux chef de famille, à ces mots, pensa s'évanouir ; — sur le rocher il tomba rudement, en cachant son visage avec ses cheveux blancs ; — et, la tête dans la main, il s'écria en gémissant : Karo, mon fils, mon pauvre cher fils ! »

Puis le poème raconte comment le vieux père, chef de famille, chef de clan plutôt, s'en va « à la maison forte » de Nomenoé, qui justement revenait de la chasse :

« Il tenait son arc à la main et portait un sanglier sur l'épaule — et le sang frais, tout vivant, coulait sur sa main blanche de la gueule de l'animal. » — .....« Nous venons savoir de vous, s'il est une justice ; s'il est un Dieu au ciel et un chef en Bretagne. » — « Il est un Dieu au ciel, je le crois, et un chef en Bretagne, si je puis. » — « Celui qui veut, celui-là peut ; celui qui peut chasse le Frank, — chasse le Frank, défend son pays et le venge et le vengera ! — Il vengera vivants et morts et moi et Karo mon enfant. — Mon pauvre fils Karo décapité par le Frank excommunié ; — Décapité dans sa fleur et dont la tête, blonde comme du mil, a été jetée dans la balance pour faire le poids ! » — Et le vieillard de pleurer et ses larmes coulèrent le long de sa barbe grise, — et elles brillaient comme la rosée sur un lys au lever du soleil. — Quand le seigneur vit cela, il fit un serment terrible et sanglant : — « Je le jure par la

tête de ce sanglier et par la flèche, qui l'a percé; avant que je lave le sang de ma main droite, j'aurai lavé la plaie du pays! »

Puis le chant raconte comment Nomenoé remplit de galets plats les sacs du tribut et s'en alla lui-même les conduire à Rennes sur des charriots, comment l'intendant des Franks se mit à peser les sacs supposés pleins d'argent :

« Le premier sac, que l'on porta (et il était bien ficelé), — le premier sac, qu'on apporta, on y trouva le poids. — Le second sac, qu'on apporta, on y trouva le poids de même. — Le troisième sac, que l'on pesa : — « Ohé! Ohé! le poids n'y est pas! » — Lorsque l'intendant vit cela, il étendit la main sur le sac; — Il saisit vivement les liens, s'efforçant de les dénouer. — « Attends, attends, seigneur intendant, je vais les couper avec mon épée. » — A peine il achevait ces mots que son épée sortait du fourreau, — qu'elle frappait au ras des épaules la tête du Frank courbé en deux, — et qu'elle coupait chair et nerfs et une chaîne de la balance de plus. — La tête tomba dans le bassin et le poids y fut bien ainsi. » (1).

J'ai dû tronquer et morceler cette pièce, où il n'y a pas un mot de trop. La vie, le mouvement, la simplicité, la grandeur en font un parfait modèle de poésie épique, mais de poésie épique occidentale, relativement moderne et absolument purgée des fantastiques imaginations, qui surchargent et déparent les épopées indiennes et même la primitive poésie de tous les barbares d'Europe. C'est l'œuvre d'une race très jeune, très naïve encore, mais déjà sensée, raisonnable et dont l'imagination est susceptible de discipline.

## IV. — *Parallèle entre les littératures celtique et germaine.*

Ce chapitre termine notre esquisse de la littérature barbare en Europe et, en ce qui concerne le mode d'évolution de cette littérature, elle ne fait guère que confirmer la précédente. Finnois et Slaves, Germains et Celtes ont débuté par des com-

(1) La Villemarqué, *loc. cit.* (*Le tribut de Nomenoé*, 112-118).

positions mythiques, auxquelles ont succédé des légendes héroïques, encore fortement teintées de mythologie. Des récits de plus en plus historiques, comme les *bylines* slaves, les *sagas* scandinaves, les voyages merveilleux des Irlandais, les légendes bretonnes, ont terminé la série. La loi est donc générale au moins pour l'Europe : la primitive pensée littéraire a commencé par se perdre dans le rêve ; puis lentement elle s'est acheminée vers le réel et c'est surtout dans la période intermédiaire de cette transformation, qu'elle a rencontré les inspirations à la fois naïves, audacieuses et empreintes de grandeur morale, que nous appelons épiques.

Mais, pour générale que soit cette loi, ses effets secondaires varient très sensiblement suivant les races, dont chacune obéit à sa manière.

Je n'ai pas à revenir sur les littératures finnoise et slave. Nous avons constaté combien elles diffèrent ; mais nous ne possédons de la littérature finnoise que la période mythique. Pour les Germains et les Celtes, le parallèle peut être suivi plus longtemps. Or, la comparaison accuse de très notables dissemblances. Les deux mythologies sont déraisonnables, ce qui est assez ordinaire ; mais la mythologie scandinave est de plus extrêmement grossière, en même temps qu'elle est vague et confuse. De tous les paradis il n'en est pas de plus sauvage que le Walhalla scandinave, où la goinfrerie, l'ivrognerie et le plaisir de se tailler en pièces entre soi constituent les voluptés réservées aux élus, aux hôtes d'Odin.

L'imagination mythique des Celtes a été de qualité moins inférieure ; dans leur Panthéon, les Romains retrouvèrent sans trop de peine les équivalents de leurs divinités et leur doctrine de la métempsycose appartient déjà à une métaphysique relevée. Au point de vue moral, la différence est bien plus grande encore. Sans doute les deux races prisent très haut la valeur guerrière ; pour les peuples primitifs, c'est une condition d'existence ; mais les Scandinaves poussent ce courage jusqu'à la férocité des fauves ; ils aiment la tuerie pour la tuerie elle-même.

Enfin la ruse, la trahison l'assassinat tiennent une place trop grande dans leurs légendes héroïques, où l'on trouve même des survivances cannibales. Ajoutons que, dans la légende de Gudrun, le mobile de toutes ces horreurs est une cupidité insatiable et sans scrupule. Rien de pareil dans les poésies celtiques, où, au contraire, les actions et les paroles empreintes de noble héroïsme ne sont pas rares. — Dans les deux races aussi, le cas que l'on fait des choses intellectuelles est bien différent. Il ne semble pas que les Scandinaves aient jamais rien eu d'analogue à la savante organisation des *file* irlandais, qui assimilait la noblesse de l'esprit à celle du sang. Les scaldes scandinaves paraissent n'avoir été que des poètes populaires, comme on en trouve en tout pays, à l'origine des civilisations.

Y a-t-il une relation de cause à effet entre ces indéniables différences psychiques et les différences physiques des deux races? Dans l'état de notre science anthropologique, il serait bien téméraire de répondre à cette question par l'affirmative. Contentons-nous, pour le moment, de constater la coïncidence.

---

# CHAPITRE XIX

## La Littérature médioévale

—

SOMMAIRE

I. *La poésie lyrique au Moyen-âge.* — Les races et les littératures de l'Europe. — Origines de la littérature médioévale. — Lyrisme populaire. — Les jongleurs. — Ménestrels et trouvères. — Lais, tensons, ballades et tournois. — Les chansons de Geste. — Les romans ou romances. — Grossière prosodie.

II. *Le Romancero espagnol.* — La férocité des sentiments. — La Chimène de la *Légende du Cid.* — Fierté et courage. — L'animisme du *Romancero.*

III. *La poésie épique des Allemands.* — Le poème de Beowulf. — Héroïsme des sentiments. — Le poème de Hildebrand et Hadubrand. — L'épopée des *Nibelungen* et ses origines. — La poésie de l'Edda et celle des Nibelungen. — Décadence morale dans les Nibelungen.

IV. *Les romans de la table ronde.* — La poésie médioévale des Celtes. — Les *harpeurs* et leurs lais. — Le cycle d'Arthur. — Le roman de Merlin. — La mule sans frein. — Fantaisies absurdes et héroïsme. — Les origines du Stonehenge.

V. *La Chanson de Roland.* — La littérature française synthétique. — Origines de la chanson de Roland. — Caractère composite de l'œuvre. — Absence de descriptions. — Glorification de la fidélité au suzerain. — Héroïsme guerrier. — Impressionnabilité des héros et des dames. — Absence de sujet amoureux. — La *Divina Commedia.*

VI. *Le Roman du renard et le théâtre.* — L'étiologie de la satire. — Le roman de la rose. — Le roman du renard et ses origines. — Sa valeur scénique. — Origines du théâtre médioéval. — Les mystères. — Mystères sans paroles ; mystères parlés ; mystères écrits. — La mise en scène. — Les sotties ou farces et les monologues. — Grossièreté de la littérature scénique au Moyen-âge.

VII. *Valeur morale de la littérature au Moyen-âge.* — L'état social et la morale. — Ethique seigneuriale. — Bertrand de Born. — Amour de la tuerie pour elle-même. — Les qualités des caractères au Moyen-âge. — Le régime politique et les races.

### I. — *La poésie lyrique au Moyen-âge.*

Pour terminer notre enquête au sujet des origines et de l'évolution littéraires chez les diverses races humaines et nous arrêter seulement au seuil des temps modernes, il nous reste

à étudier le Moyen-âge, c'est-à-dire non plus un type ethnique pouvant avoir sa mentalité spéciale et la refléter dans une littérature originale, mais un amas disparate de peuples divers, n'ayant d'autre trait commun que celui de la constitution politique. Ici il ne saurait plus être question de remonter aux origines, puisque la période médioévale n'est que la continuation d'états antérieurs ; mais cette continuation ne s'opère qu'en transformant et déformant. L'ancien joug romain, qui imposait une apparente uniformité est brisé et chacune des grandes races, qui formaient la population de l'Empire, donne à ses compositions littéraires propres un caractère spécial. Or les trois grandes races constituant le gros de la population, en Europe, dans les derniers siècles de l'empire sont celles que J. César trouva dans la Gaule : les Berbères au midi, les Germains au nord et à l'est, les Celtes dans la région moyenne. Nous verrons, au cours de ce chapitre, que chacun de ces trois types principaux a marqué d'une empreinte spéciale ses grandes œuvres littéraires ; mais auparavant il nous faut étudier la poésie lyrique, matière première des épopées méridionales.

Pour bien des choses, mais spécialement pour ce qui a trait à l'esthétique littéraire, le Moyen-âge n'est qu'une continuation de coutumes antérieures masquées par la civilisation romaine. Après l'invasion barbare et la destruction de la centralisation impériale, toute une littérature populaire, que gênait et cachait le fonctionnarisme romain, put librement se faire jour; elle était d'ailleurs assez analogue aux mœurs plus ou moins primitives des nouveaux conquérants eux-mêmes. — Jusqu'au XII[e] siècle, il exista tout un lyrisme populaire, très riche, comprenant des chansons de danse, des complaintes où l'on racontait les aventures de filles délaissées, de femmes coquettes, de mariages forcés, etc. (1), au total

(1) E. Lintilhac, *Précis historique et critique de la littérature française*, 85.

des menus incidents n'ayant rien à voir avec les faits d'importance générale.

A ces compositions inférieures se mêlèrent des légendes plus ou moins historiques et souvent héroïques, préparant la matière des épopées futures. — Ces pièces étaient colportées, vulgarisées et souvent composées par des artistes populaires, mais professionnels : les *troubadours* dans le midi ; les *trouvères* dans le nord et les *bardes* des pays bretons. Les troubadours et trouvères formaient une sorte d'aristocratie artistique ; mais ils étaient souvent accompagnés d'artistes plus grossiers, que l'on appelait des *jongleurs*. Ces jongleurs étaient nomades, comme les troubadours et trouvères. Souvent c'était des musiciens, joueurs de harpes, lyres, trompettes, tambourins, même de sistres et de castagnettes, dont la fonction consistait à soutenir le chant du troubadour (1). Parfois les jongleurs étaient de simples saltimbanques ou des montreurs d'animaux savants, chargés seulement des intermèdes (2). Fréquemment en effet le chanteur, le ménestrel, s'accompagnait lui-même avec un rebec ou une vielle (3).

Puis nombre de jongleurs opérèrent pour leur propre compte et errèrent à travers le monde féodal, de bourgade en bourgade, de château en château, en chantant les cantilènes ou poèmes composés par les trouvères. Comme cela se fait encore en Kabylie, les jongleurs avaient, à beaux deniers comptants, acheté les poésies qu'ils chantaient et ils en portaient, sur eux, le manuscrit dans leur aumônière (4). Si le poème était de trop longue haleine, les jongleurs le morcelaient et en chantaient isolément tel ou tel fragment (5). Les trouvères, troubadours, ménestrels jouissaient souvent d'une considération plus ou moins grande ; mais il n'en était pas

(1) E. Lintilhac, *loc. cit.*, 31.
(2) *Ibid.*, 32.
(3) Ch. Lenient, *Poésie patriotique en France au Moyen-âge*, 25.
(4) E. Lintilhac, *loc. cit.*, 41.
(5) Ch. Lenient, *loc. cit.*

de même des jongleurs. En Espagne, ces derniers étaient même notés d'infamie, à moins qu'ils ne contribuassent au plaisir esthétique des rois (1). Bien plus tard, il est vrai, en Angleterre, sous le régime d'Elisabeth, on les confondit avec les vagabonds (2). C'était habituellement sur les places, plus rarement dans les châteaux, que les jongleurs exerçaient leur métier artistique. D'abord ils recouraient, pour fixer l'attention, à des cris, à des gambades, à des accords de leurs instruments ; puis ils chantaient (3).

Les troubadours et trouvères représentaient l'aristocratie artistique ; ils étaient plus que des exécutants et composaient eux-mêmes leurs chants, souvent même la musique de ces chants. Ces poésies furent d'abord de petites pièces, puis elles devinrent de petits poèmes, des couplets rimés, des *lais* ou *laisses*, des *tensons*, des complaintes *(planh)*. A cette poésie déjà savante avait dû préexister la *ballade* ou chanson à danser. Les *tensons* étaient ordinairement des dialogues sur quelque sujet poétique ou érotique. Quand il exigeait plus de deux personnages, le tenson devenait un *tournoi* (4). Les *lais*, appelés aussi *rimés*, relataient les hauts faits de héros plus ou moins historiques, ceux des *Gestes*. Puis les poètes, très peu soucieux d'exactitude historique, marièrent leurs personnages à leur gré, créèrent des généalogies de fantaisie, des familles épiques. Certains personnages, comme Charlemagne, Renaut, Arthur ou Artus, etc., devinrent des centres autour desquels se groupèrent les *Chansons de Geste*, c'est-à-dire des groupes de petits poèmes relatifs à une famille supposée et portant le nom de son chef authentique ou imaginaire. La Geste de Roland, la *Chanson de Roland*, le chef-d'œuvre du genre, devint ainsi un poème épique, sur lequel nous reviendrons bientôt (5).

(1) Damas-Hinard, *Romancero*, t. I, introd. LII.
(2) Posnett, *Comparative litterature*, 261.
(3) L. Gautier, *Chanson de Roland*, XXVIII.
(4) E. Lintilhac, *loc. cit.*, 35.
(5) *Ibid.*, 43.

Les *romans* ou *romances* ne différèrent guère des Chansons de Geste que par le nom. Au fond le *romancero* espagnol, même les *romans* bretons sont aussi des Chansons de Geste.

Longtemps, aussi longtemps que la lecture fut un art peu répandu, la versification de ces poèmes fut des plus irrégulières; car ils étaient destinés, non pas à être lus, mais à être chantés et écoutés, par conséquent la rime exacte, la rime d'écriture, était sans utilité réelle. Aussi se contentait-on de l'assonance, c'est-à-dire de la conformité des voyelles dans la dernière syllabe des mots terminant les vers, sans se préoccuper aucunement des consonnes (1). On ne prenait même pas la peine de distinguer les diphthongues des voyelles simples, quand elles avaient à peu près le même son. — A la longue, on finit par se soucier de la rime, de la rime écrite, plus ou moins parfaite; mais, pour attacher quelque prix à cette recherche dans la forme du vers, il fallut qu'on sût lire. En Espagne, la rime parfaite n'a commencé a être usitée qu'au XIII^e siècle. Les vers du *Romancero* ne s'astreignent encore à aucune règle et le nombre de leurs syllabes varie de douze à vingt (2) : c'est tout à fait l'anarchie métrique de nos chansons populaires.

Les poètes les plus soigneux de la forme, ceux qui s'éprirent le plus vite des rimes riches, furent ceux du midi, les troubadours (3), qui avaient d'ailleurs à manier des idiomes romans riches en voyelles.

De toute cette production poétique du moyen-âge, en général incohérente et grossière, sont résultées pourtant quelques œuvres fortes, qui ont condensé en de grands poèmes, toute une matière lyrique et épique sortie de l'imagination populaire et de celle des trouvères et troubadours. Il nous reste maintenant à apprécier les plus importantes de ces œuvres.

(1) L. Gautier, *Chanson de Roland*, XXIX.
(2) Damas-Hinard, *Romancero*, VI, XIII.
(3) E. Lintilhac, *loc. cit.*, 37.

## II. — *Le Romancero espagnol.*

Les trois grandes races berbère, celtique, germaine, dont j'ai parlé au commencement de ce chapitre, ont eu, au Moyen-âge, des mœurs littéraires analogues. En apparence les troubadours d'Espagne, les trouvères du nord de la France, les scaldes des Scandinaves et des anciens Germains se comportent et composent de même; pourtant leurs œuvres sont marquées d'une empreinte spéciale, correspondant à leur type ethnique. Le *Romancero* espagnol, par exemple, a une couleur différente de celle des *Nibelungen* et des *Romans de la Table Ronde*.

Tout d'abord le *Romancero* est tout semé de traits féroces, que le poème raconte ingénûment et sans avoir l'idée de les blâmer en rien. Ainsi, quand le roi Alphonse-le-Chaste, cédant aux longues instances du preux Bernard, lui rend enfin son père, qu'il tenait depuis longtemps en prison, il a soin au préalable de faire arracher les yeux du captif (1). — Le comte Garci Fernandez était si vertueux, qu'il avait soin de ganter ses mains trop blanches afin de ne pas inspirer d'amour aux femmes; mais son épouse lui ayant été ravie, il s'arrangea pour la surprendre au lit avec son ravisseur, les décapita tous deux et s'en retourna en emportant précieusement les deux têtes et en emmenant la fille du mort, qu'il voulait épouser (2). Almanzor, roi more de Cordoue, invite à dîner Gonzale Busto et, au dessert, il se donne le plaisir de lui montrer les têtes de ses sept fils (3). — Sur une fausse dénonciation et sans examen, le « bon roi » Ferdinand fait couper les mains et les pieds à deux chevaliers, qui, avant de mourir, l'assignent, dans les trente jours, devant le Souverain juge, avec Pierre et Paul pour témoins, saint Jacques pour greffier (4). — Don

(1) Damas-Hinard, *Romancero general*, t. I. 50.
(2) *Ibid.*, 86.
(3) *Ibid*, 105.
(4) *Ibid.*, I, 182.

Pèdre le Cruel fait, sans motif sérieux et parce que tel est son bon plaisir, décapiter son frère, le grand-maître de Saint-Jacques ; puis il envoie, sur un plat, la tête du mort à Maria de Padilla, qui l'apostrophe, l'insulte et la jette à un chien (1), etc., etc.

Certains autres traits, tout en n'étant pas cruels, dénotent une grande grossièreté morale. Ainsi, dans la célèbre *Légende du Cid*, Chimène commence par réclamer la mort du meurtrier de son père, du jeune Rodrigue ; puis, quand le roi le lui offre pour mari, non seulement elle l'accepte, mais elle le demande :

« Celui, qui tua mon père, donne-le moi pour égal ; car celui qui m'a fait tant de mal me fera, je sais, quelque bien. »

Le roi cède volontiers, mais en faisant des réflexions philosophiques :

« J'ai toujours entendu dire, et je vois à présent que cela est vrai, que le sexe féminin est bien extraordinaire. » (2).

L'arrangement semble au contraire tout simple à Rodrigue : « J'ai tué ton père, dit-il à Chimène... En place d'un père mort, tu as acquis un époux honoré » (3). On marie en grande pompe ces singuliers amants et, par un cérémonial symbolique, de toutes les fenêtres, on sème du blé sur le cortège nuptial : « La modeste Chimène en reçoit mille grains dans sa gorgerette ; mais le roi (aussi galant qu'il est patriarcal) les en retire à mesure » (4). — Plus tard, les filles du Cid sont outragées par leurs maris, qui, en pleine campagne, les dépouillent et « fouettent sans pudeur leurs corps blancs et nus » (5). — Mais toute cette grossièreté de mœurs et de cœur va de pair avec l'héroïsme et une indomptable fierté. Les guerriers du

(1) Damas-Hinard, *Romancero general*, I, 194.
(2) *Ibid.*, II, 21.
(3) *Ibid.*, II, 28.
(4) *Ibid.*, II, 29.
(5) *Ibid.*, II, 173.

*Romancero* traitent presque d'égal à égal avec les rois. Bernard del Carpio va jusqu'à défier le roi Alphonse le Chaste (1). Ailleurs, pendant que Rodrigue baise la main du roi, son estoc se détache et le monarque en ressent une grande épouvante : « Ote-toi de là, s'écrie-t-il, diable, dont la figure est d'un homme et la conduite d'un lion sauvage » (2). — Le roi Alphonse VIII a besoin d'argent pour guerroyer contre les Mores, et il se hasarde à imposer à ses nobles un très léger tribut, cinq maravédis pour chacun d'eux; petite somme mais grosse question de principe. Les gentilshommes attachent les pièces de monnaie bien enveloppées au-dessous du fer de leurs lances et se rangent en bataille, en disant que : « Que le collecteur vienne percevoir l'impôt! » (3).

En revanche, ces vassaux si indociles sont toujours prêts à faire le sacrifice de leur vie; ils se ruent sur les Mores sans les compter et se réjouissent de succomber ensemble en les combattant (4). Le vieil Arias Gonzale défend à ses parentes de pleurer son fils Fernan, tué à l'ennemi :

« Il n'est point mort dans une taverne, ni en jouant au jeu des tables; il est mort pour Zamora, en défendant bien votre honneur; il est mort comme chevalier, en combattant avec ses armes. » (5).

Une jeune fille « de blanc tout habillée et de qui les blonds cheveux retombaient en tresses dorées sur ses épaules » apostrophe le roi Ramire, qui a consenti à livrer des vierges aux Mores en guise de tribut.

« Il est bien convenu que tes hommes doivent rester tranquilles, afin d'avoir des filles pour payer la redevance; car ils ne sont hommes que pour cela, etc. » (6).

La plus grande partie de ces *romances* est consacrée à ra-

(1) *Romancero*, I, 33.
(2) *Ibid.*, II, 18.
(3) *Ibid.*, I, 150.
(4) *Ibid.*, 104.
(5) *Ibid.*, II, 92.
(6) *Ibid.*, I, 66, 67.

conter des actions héroïques, à exprimer de fiers sentiments et le merveilleux n'y occupe qu'une faible place. Il y a bien çà et là quelques visions, quelques apparitions de saints ; mais les miracles sont bien plus chevaleresques que chrétiens. Ainsi Babiéla, le cheval du Cid, prend la parole à l'occasion (1). Avant de se mesurer avec l'insulteur de son père, Rodrigue adresse une harangue héroïque à son épée (2). — Une fois mort, le Cid, soigneusement embaumé et bien paré, fut déposé dans une église et assis sur un fauteuil. Sept ans après, un Juif eut la coupable envie d'aller lui toucher la barbe, sa barbe blanche :

« Le Juif approcha la main pour faire ce qu'il méditait; mais, avant qu'il eût touché la barbe, le bon Cid avait empoigné son épée Tizona et l'avait tirée, long d'une palme, hors du fourreau. Le Juif, voyant cela, en conçut un très grand effroi ; il tomba, à la renverse, à moitié mort d'épouvante. » (3).

En résumé, ce qui domine, dans tout le Romancero, c'est le sentiment de la fierté individuelle, l'amour de la gloire personnelle, mais acquise pour une cause réputée bonne. Les auteurs anciens avaient déjà été frappés de la sauvage énergie des Cantabres, qui entonnaient leur chant de mort au milieu des supplices et qu'ils eurent tant de peine à vaincre. Il semble bien que les auteurs du *Romancero* aient été les descendants de cette race si forte et si sauvage. — A ces poésies épiques, composées par les races berbères du Moyen-âge, il est intéressant de comparer celles des races septentrionales, celles des Allemands et celles des Celtes.

## III. — *La poésie épique des Allemands.*

Chez les races germaniques du Moyen-âge, nous pouvons suivre toute une évolution de la poésie épique. Ainsi le vieux

(1) *Romancero*, II, 155.
(2) *Ibid.*, II, 12.
(3) *Ibid.*, II, 223.

poème de Beowulf est encore proche parent des Eddas. Le comte Beowulf, prince des Jutes ou Goths, s'en va combattre un démon gigantesque, Grendel, qui décime les Danois :

« Sans crainte, dit-il, j'attaquerai le monstre et ma haine affrontera sa haine. — Si toutefois la mort m'attendait, enlève-moi du carnage, donne-moi la sépulture et célèbre sans larmes le repas des funérailles. Voyageur solitaire, qu'une fleur marque ma tombe et que nul ne s'afflige de mon pélerinage ! » (1).

Le duel s'engage; mais le monstre, qui se soucie peu de combattre à armes égales, se met à vomir des flammes sur Beowulf. Alors le jeune écuyer de Beowulf, Wiglaf, qui jusqu'alors n'avait été que témoin du combat, saisit son « bouclier de tilleul pâle » et ceignit son épée :

« Je me souviens, se dit-il, du temps où nous buvions joyeusement l'hydromel ; alors, dans la salle des banquets, quand notre seigneur nous distribuait des bracelets d'or, nous promettions de lui rendre ses bienfaits au jour des combats, si jamais il était surpris par quelque danger semblable à celui-ci ; nous jurions de le servir sous le casque et avec le glaive ! — En même temps il se jeta dans le tourbillon des flammes, s'élança tout armé au secours de son chef, etc. » (2).

Les dernières paroles, que le poème met dans la bouche de Beowulf vainqueur, mais mourant de ses blessures, sont aussi remarquables. — Le trésor, que gardait le géant et que le héros a payé de sa vie, Beowulf veut « qu'on le mette en réserve pour servir aux besoins du peuple » :

« Je ne dois plus, ajoute-t-il, rester longtemps ici. Ordonnez qu'après avoir éteint mon bûcher flamboyant, on m'élève sur le promontoire un tertre immense, qui me serve de monument chez ma nation, en sorte que les navigateurs, qui sillonneront au loin les flots brumeux, nomment, en l'apercevant, le tertre de Beowulf. » (3).

Quoique le manuscrit du poème de Beowulf soit du xe siècle, le sujet en est évidemment bien plus ancien et l'esprit aussi.

(1) P. G. Eichoff, *Littérature du nord*, 109.
(2) *Ibid.*, 112.
(3) *Ibid.*, 114.

Les sentiments exprimés sont chevaleresques, dans le meilleur sens du mot, et plus nobles que ceux du *Romancero*, parce qu'ils sont moins individuels.

Un fragment d'un autre poème, plus médioéval, celui de Hildebrand et Hadubrand, est aussi empreint d'une grande élévation morale. C'est la légende persane de Rustem et de son fils Zohrab habillée à l'allemande. Comme dans le *Livre des rois*, le père et le fils se combattent sans se connaître. Un recueil, la *Vilkina-saga*, composé au XIIIᵉ siècle, nous donne le dénouement qui manque dans le fragment conservé. Ce dénouement, contrairement à celui de la légende persane, est heureux. Après avoir vaincu son fils, le père le reconnaît et la réconciliation s'en suit. — Le poème de Hildebrand et Hadubrand a déjà moins de couleur que celui de Beowulf, mais on y sent encore une inspiration morale élevée.

L'épopée des *Nibelungen*, que toute l'Allemagne contemporaine a proclamée de tout point admirable, est, si on la veut bien juger sans parti pris, singulièrement inférieure non seulement aux poèmes, dont je viens de parler, mais même à la sauvage poésie des Eddas, auxquels elle a emprunté son sujet, en transformant les primitives légendes de la Scandinavie, en les accommodant au goût d'une époque barbare et déjà moralement déchue.

Publié, il y a un siècle à peine, le poème des *Nibelungen* est anonyme et sa rédaction connue ne remonte qu'à la fin du XIIᵉ ou au commencement du XIIIᵉ siècle. Que cette rédaction soit l'œuvre d'un ou de plusieurs poètes, elle n'a fait dans tous les cas que mettre en œuvre les chants de l'Edda, mais singulièrement altérés et, l'on peut dire, rapetissés, accommodés au goût du Moyen-âge féodal. Les noms ont changé; Gudrun s'appelle Brunhilt et Sigurd est devenu Sifrît. Le héros Sifrît a toujours conquis le funeste trésor, à la force de son bras, en tuant au pied d'une montagne le dragon gardien.

(1) P. G. Eichhoff, *loc. cit.*, 123, 125

Cette fois, il n'a pas mangé le cœur du monstre et s'est contenté de se baigner dans son sang. Par ce bain sanglant, il est devenu invulnérable, comme l'Achille homérique, sauf sur un seul point de son corps, de son dos, qui se trouvant couvert par une grande feuille de tilleul, n'a pu être mouillé par le sang magique.

Brunhilt, qui a remplacé la Gudrun scandinave, n'est plus une vierge enchantée et endormie dans un château entouré de flammes. C'est simplement une haute et puissante damoiselle d'Islande, douée d'une force plus que virile et batailleuse à l'excès. Pour l'épouser, il faut la vaincre en combat singulier et qui n'y réussit pas a la tête tranchée.

Sifrît ne désire pas triompher pour lui-même de cette amazone ; il est épris de Kriemhilt, sœur de Gunther, roi des Burgondes, et, c'est uniquement pour obtenir la main de cette dernière, qu'il aide son futur beau-frère à conquérir Brunhilt; ce qui lui est assez facile en raison de sa grande force et surtout d'un talisman, la *Tarnkappe,* qui le rend invisible.

Une fois marié, grâce à Sifrît, Gunther n'est pas au bout de ses peines. La première nuit de ses noces, il est outrageusement battu par sa jeune épouse, qui même finit par le garrotter et le suspendre à un clou jusqu'au jour. C'est encore grâce à Sifrît et à la *Tarnkappe*, que le roi Gunther dompte la jeune guerrière, qui perd toute sa vigueur avec sa virginité. En même temps Sifrît ou Siegfrid s'est marié, le même jour, avec la belle Kriemhilt. Puis les deux reines se brouillent ; des indiscrétions rendent furieuse Brunhilt et elle fait assassiner le beau Sifrît frappé juste à l'unique endroit où il est vulnérable. « Il tomba parmi les fleurs et fut bien pleuré par les belles femmes » (1).

La douleur de Kriemhilt n'a pas, dans les Nibelungen, la grandeur tragique de Gudrun : On nous dit bien que « De ses blanches mains elle souleva sa tête si belle et le baisa mort, le noble et bon chevalier. De douleur, ses

(1) *Nibelungen* (trad. Laveleye), 144

yeux si brillants pleurèrent du sang » (1). Mais le désespoir de Kriemhilt ne lui fait pas perdre la tête et elle a bien soin de faire apporter du royaume de Sifrît le trésor des Nibelungen, sa *Morgengabe;* il était tout or et pierreries, remplissant douze chariots. Non moins avides qu'elle, ses frères s'emparent du trésor et le cachent au fond du Rhin (2). Pour finir, Kriemhilt épouse le roi des Huns, monarque régnant sur le bord du Danube, et elle invite à la venir voir ses frères et le meurtrier de Sifrît. Le dénouement est calqué sur celui de l'Edda. Une salle de festin est incendiée; de furieux combats se livrent; l'enfant, que Kriemhilt a eu du roi des Huns, est décapité, mais par les Burgondes, et sa tête vole sur les genoux de sa mère. Kriemhilt se venge cruellement et finalement est tuée.

En comparant les *Nibelungen* aux chants de l'Edda, on voit quel chemin peuvent faire les légendes, comme elles se dénaturent et s'accommodent aisément aux goûts des diverses époques. Les primitives légendes, d'où sont sortis les poèmes homériques, les épopées de l'Inde, etc., peuvent donc avoir eu un caractère entièrement différent de celui des poèmes complets et arrangés qui nous sont parvenus.

Au point de vue littéraire, l'Edda comparé aux *Nibelungen* l'emporte de beaucoup. Sans doute la poésie de l'Edda est une poésie de sauvages; mais elle a de la couleur, parfois de la grandeur. Au contraire, le style des *Nibelungen* est terne, plat, très pauvre en images. A peine est-il besoin de dire que les deux poèmes sont également vides d'idées; mais, pour les sentiments exprimés, les *Nibelungen* sont encore inférieurs à l'Edda, qui, tout en étant une poésie de cannibales, est empreint çà et là d'une certaine élévation morale.

Dans le poème allemand, tous les personnages sont animés de passions plus ou moins méprisables, sauf le héros Sifrît,

(1) *Nibelungen*, loc. cit., 156.
(2) *Ibid.*, 166.

qui, lui, est d'un caractère simple et naïvement brutal. Ainsi pour punir sa femme Kriemhilt d'avoir dit des paroles blessantes à Brunhilt, Sifrît la corrige manuellement et Kriemhilt trouve parfaite la conduite de ce héros « vaillant et bon » (1).

Au dénouement, quand les Burgondes sont morts ou vaincus pour la plupart, Kriemhilt propose tranquillement à Hagene, le meurtrier de son mari, de lui rendre la liberté, s'il veut lui dire où il a caché le trésor des *Nibelungen* et c'est seulement sur son refus qu'elle le décapite (2). Pourtant Hagene avait traité jadis Kriemhilt avec une cruauté raffinée. Après lui avoir tué son mari, le beau Sifrît, il avait eu soin de faire porter et déposer le cadavre en travers de la porte, devant la chambre de Kriemhilt, afin qu'elle le trouvât inopinément, en sortant pour aller, en bonne chrétienne, à la messe du matin (3). Ce Hagene était d'ailleurs une sorte de bête fauve, qui, lors du massacre final, donna à ses compagnons l'exemple, suivi par eux, de boire le sang des morts pour se réconforter (4).

Tout cela est médiocrement admirable et, en effet, lors de la découverte des *Nibelungen*, au siècle dernier, les Allemands eurent, nous dit-on, de la peine à se persuader que ce vieux poème fût beau. Mais plus tard, après les guerres napoléonniennes, les *Nibelungen* furent sacrés chef-d'œuvre par le patriotisme surexcité. Depuis lors, les érudits, les lettrés, les artistes allemands n'ont cessé de vanter ce vieux livre ou de s'en inspirer. Les professeurs le commentent; les enfants en apprennent des morceaux, qui certainement ne leur formeront ni le goût, ni le cœur. De toutes les œuvres du même genre, que nous avons jusqu'ici passées en revue, le poème des *Nibelungen* est sûrement la plus inférieure, la plus décolorée et en même temps la moins épique et la moins noble.

(1) *Nibelungen* (trad. Laveleye), 130.
(2) *Ibid.*, 352.
(3) *Ibid.*, 147.
(4) *Ibid.*, 314.

## IV. — *Les romans de la Table ronde.*

Nous venons de voir que les chants épiques de l'Espagne et ceux des Germains diffèrent singulièrement; les races, qui les ont composés, n'ont évidemment ni le même idéal, ni la même trempe morale. La troisième grande race européenne, la race celtique, créa aussi, durant le Moyen-âge, un courant littéraire ayant son caractère propre et ne ressemblant ni au *Romancero*, ni aux *Nibelungen*. — Nous nous sommes déjà occupés des bardes bretons et de leur rôle. Nous avons même vu qu'ils existent encore, mais à l'état déchu et redevenu primitif, dans notre Bretagne française. Leurs devanciers du Moyen-âge eurent un sort autrement glorieux. La Bretagne d'alors était considérable; elle comprenait l'Irlande, le Pays de Galles, etc.; aussi, même sous le joug saxon, le vieil esprit celtique persista plus ou moins dans le reste de l'Angleterre. Les Celtes ont, de tout temps, été renommés par leur attachement tenace à leurs vieilles coutumes. Au IVe siècle, Ausone a pu voir, dans la Gaule chrétienne, un collège de druides. Au VIIe siècle, Fortunat parle encore de la harpe des Bretons. Plus tard, les *harpeurs* bretons continuèrent à prendre les sujets de leurs *lais* dans les vieilles traditions et légendes de leur race, au temps où elle était indépendante. Le roi Arthur ou Artus, héros malheureux de la résistance des Bretons insulaires aux envahisseurs saxons du VIe siècle, laissa chez les peuples celtiques un souvenir héroïque et profondément empreint; mais ce souvenir tourna vite à la légende et il se forma autour de son nom tout un cycle de chant, tout une matière épique. A ces *lais* relativement récents s'en joignirent d'autres, relatifs aux anciennes annales et aussi à la conversion au Christianisme (1). On y mêla même des légendes orientales, apportées par les pèlerins, des souvenirs vagues et déformés de l'antiquité gréco-

(1) Paulin Paris. *Romans de la Table ronde*, introd. 4.

latine. De tout cela résulta une étrange littérature, toujours épique, parce qu'elle a pour objet constant de peindre un idéal chevaleresque, mais toute d'imagination et infiniment peu soucieuse du réel. Les romans de la Table ronde, s'inspirant particulièrement des anciens *lais* celtiques, jouirent d'une énorme célébrité. *Joseph d'Arimathie*, le *Saint Graal*, *Merlin l'enchanteur*, qui était né par immaculée conception, *le roi Artus, Lancelot du Lac* devinrent des types moraux et littéraires et enfantèrent de nombreuses imitations où toute la noblesse médioévale put contempler la perfection chevaleresque mise en action (1). Suivant un auteur du temps, Jean Bodel, un écrivain ne peut puiser qu'à trois sources, à trois matières, selon l'expression alors reçue :

N'en sont que trois matières à nul home vivant
De France et de Bretagne et de Romme la grant.

La matière de Bretagne était absolument fantastique; les personnages de ses romans étaient des fées, des enchanteurs, des géants et des preux ordinairement d'un honneur impeccable et d'une valeur indomptable. Le roman de *Merlin* raconte, entre autres merveilles, comment Merlin l'enchanteur fut lui-même enchanté dans la forêt de Broceliande par la Dame du Lac, la belle Viviane, et mis ainsi dans l'impossibilité d'aller au secours du roi Artus, comme c'était son devoir de chevalier de la Table ronde. Dans le roman de la *Mule sans frein*, c'est le preux Gauvain, chevalier de la Table ronde comme Merlin, qui pénètre dans un château enchanté, défendu par des lions monstrueux et un géant terrible, pour y chercher le frein d'une mule ravie à une dame qui ne saurait s'en passer. Gauvain traverse à cheval, sans autre pont qu'une barre de fer, une rivière noire et torrentueuse, tue un lion fantastique, triomphe en combat singulier d'un géant, résiste aux séductions d'une enchanteresse ornée d'une incomparable

(1) Paulin Paris, *Romans de la Table ronde*, introd. 3

beauté et rapporte enfin le frein demandé par la dame à la mule, etc.

La caractéristique de ces romans, c'est qu'ils n'ont pas le sens commun ; seulement tous leurs héros sont sans peur et sans reproche. Dans les primitives poésies celtiques, la fantaisie et le souci de l'héroïsme dominent déjà ; mais les poètes sont encore sur la terre ; ils n'ont pas tout à fait perdu de vue le réel ; dans les romans de la Table ronde, il n'y a plus que de l'imagination désordonnée. C'est la littérature d'une race ou d'une classe, qui rêve bien plus qu'elle ne pense.

En passant, et à titre d'épisode néolithique, je relève dans le roman de *Merlin* une opinion, qui attribue le célèbre cromlech, dit *Stonehenge*, à des Africains, des géants du temps passé, qui en avaient même apporté les pierres de leur pays en Irlande où les Bretons les allèrent quérir, les armes à la main, ce qui même les fit passer pour fous aux yeux des Irlandais (1). Si, comme il semble, la plupart de nos monuments mégalithiques sont l'œuvre d'une race berbère, ayant occupé l'Europe méridionale et occidentale avant les immigrants asiatiques, cette légende du roman de Merlin n'est pas sans quelque intérêt.

## V. — *La Chanson de Roland.*

Les trois littératures épiques, que nous venons d'examiner, ont chacune leur caractère et semblent bien l'œuvre de trois races, moralement bien distinctes, au moins à l'époque médioévale. Le *Romancero* composé par une population, en grande partie d'origine africaine et berbère, est grossier, cruel, mais d'une chevaleresque fierté ; le poème germanique des *Nibelungen*, n'est qu'une plate transformation des légendes scandinaves, dépouillées de tout ce qu'elles ont d'élevé ; c'est pour de l'argent que les personnages s'y trahissent et s'y

(1) P. Paris, *Romans de la Table ronde*, II, 62.

égorgent ; tandis que les héros du *Romancero* ne pensent qu'à l'honneur et à la gloire. Les romans de la Table ronde sont l'œuvre d'une race moralement très jeune encore, d'une race dont l'imagination est trop vive, mais dont le caractère est très noble.

Il me reste à parler de poèmes, que l'on peut appeler français ; car on ne saurait les attribuer particulièrement à telle ou telle race. Ces compositions, la *Chanson de Jérusalem*, la *Chanson d'Antioche*, la *Chanson de Roland*, etc., s'inspirent de ce que les vieux trouvères appelaient « la matière de France » ; ce sont des récits d'*estoire* et non d'*avanture* (1) ; ils sont l'œuvre de populations françaises, c'est-à-dire résultant du mélange des grandes races, qui ont peuplé la France et aussi l'Europe. Plus tard, ces poèmes se *desrimèrent* et devinrent des chroniques. De ces chansons de Geste françaises, la plus justement célèbre est la *Chanson de Roland*.

La composition de ce poème remonte à la fin du XIe siècle, mais le trouvère, qui l'a rimé, parle d'un document antérieur et il y en avait sans doute plus d'un, puisque déjà Eginhard raconte la défaite de Roncevaux (2) et que ce désastre mit immédiatement en émoi les imaginations populaires, à une époque où tout devenait légende avec une grande facilité. — La *Chanson de Roland* est encore un poème composé de tête, non écrit, et destiné à être chanté devant un auditoire ne sachant pas lire (3) ; car les vers ne se terminent que par des assonnances ; chaque couplet n'a même qu'une seule et même assonnance, terminant tous ses vers. — Par la concision du vers, par sa sobriété de couleur, le poème rappelle le *Romancero*, mais il n'en a pas les grossièretés, et il est écrit en un français encore mal dégrossi ; enfin, par le sujet, il est germanique. C'est donc bien un poème français, synthétique en ce qui concerne les races.

(1) E. Lintilhac, *loc. cit.*, 52.
(2) Eginhard, *Vita Karoli*. IX.
(3) L. Gauthier, *Chanson de Roland*, XXVIII.

Le sujet du poème est trop connu pour qu'il soit nécessaire de le résumer ; mais il importe d'indiquer sommairement les traits caractéristiques de l'œuvre. — Quoique la scène se passe dans un pays, qui prête fort aux descriptions, le poète ne s'occupe pas du milieu extérieur, il voit à peine la nature. Un seul vers, deux au plus, lui suffisent pour faire un tableau. Ce sont des peintures très sommaires, comme en font les enfants, des énonciations plutôt que des descriptions : « Le jour s'en va ; le soir descend ». — « Le jour fut clair et beau fut le soleil ». — « Comme les montagnes sont hautes, énormes et ténébreuses ! » — « Comme les torrents sont rapides (1) ».

Si les peintures sont faibles, les sentiments sont très élevés et en tout conforme à l'idéal chevaleresque de la société médioévale. Ce que l'on estime, c'est d'abord la fidélité au suzerain, vertu qui pour les gens du Moyen-âge, remplaçait l'idée et l'amour de la patrie : « Pour son seigneur, on doit souffrir grande détresse ». — « Il faut endurer, pour lui, la grande chaleur et le grand froid » (2). — Mais ce que glorifie surtout la *Chanson de Roland*, c'est la valeur guerrière. En voyant s'avancer la multitude des Païens, Olivier conseille à Roland de sonner de son cor Olifant pour appeler Charles et son armée ; mais Roland refuse : « Dans la douce France, j'en perdrais ma gloire ». — A Dieu ne plaise... — qu'il soit jamais dit par aucun homme vivant que j'ai sonné mon cor à cause des païens... ». « Plutôt la mort que le déshonneur ». Et, quand un peu plus tard, accablé par le nombre, il revient sur sa décision et pense à donner enfin un signal d'alarme, à son tour, Olivier le reprend : « Ce serait grande honte, dit Olivier ». — « Tous vos parents auraient à en rougir ». — « Et ce déshonneur serait sur eux toute la vie » (4). Dans l'opinion

(1) Léon Gauthier, *loc. cit.* 71, 95, 175.
(2) *Ibid.*, 97.
(3) *Ibid.*, 103, 105.
(4) *Ibid.*, 167.

d'Olivier, quand on a été téméraire, il en faut subir les conséquences.

Ce qui importe surtout, c'est de frapper de beaux coups, de ces coups qui auraient réjoui l'empereur Charles, s'il les avait vu asséner. L'archevêque Turpin, en donnant l'absolution à ses compagnons, évidemment voués à la mort, leur dit : « Pour votre pénitence, vous frapperez de grands coups » (1).

Néanmoins ces pourfendeurs ont le cœur tendre :

« Par très vive amitié, l'un pleure sur l'autre » — « et, par charité, tous se donnent mutuellement un dernier baiser » (2) ; puis ils se préparent à mourir : « De crainte, disent-ils, que les gens de cœur ne chantent contre nous de mauvaises chansons », — il vaut mieux mourir en combattant. » (3).

Olivier et Roland se pleurent mutuellement : « Et l'un se prend à pleurer, en pensant à l'autre » (4). — Roland couche « doucement, doucement » sur l'herbe verte, Turpin mortellement blessé et, « d'une voix très douce », lui dit qu'il va aller chercher les corps des preux et les déposer devant lui « à la rangette » pour qu'il les puisse bénir (5). Enfin Roland, qui survit le dernier, passe la frontière et se traîne à une portée d'arbalète pour mourir sur la terre d'Espagne, en faisant face à l'ennemi (6). Avant de succomber, il pense à son épée : « Ma Durandal, comme tu es belle et sainte ! » (7) il pense aussi à autre chose.

« Alors il se souvient de la terre de France » — « et de son oncle, le roi Charlemagne » — » et, qu'il le veuille ou non, ces pensées changent son cœur. » (8).

(1) L. Gauthier, *loc. cit.*, 109.
(2) *Loc. cit.*, 139.
(3) *Ibid.*, 141.
(4) *Ibid.*, 189.
(5) *Ibid.*, 207.
(6) *Ibid.*, 215.
(7) *Ibid.*, 221.
(8) *Ibid.*, 163.

Les femmes sont plus sensibles encore ; quand la fiancée de Roland, la belle Aude, sœur de Charlemagne, apprend la mort de Roland, elle ne veut pas être consolée et meurt : « Ne plaise à Dieu, ni aux saints, ni à ses anges — que Roland mort, je reste en vie » (1).

Deux choses sont à remarquer dans la *Chanson de Roland*, c'est que, pour les héros de ce poème, l'amour dont les romans de chevalerie ont tant abusé, semble ne pas exister, et enfin que le merveilleux n'y joue qu'un rôle tout à fait secondaire. C'est un poème d'hommes, de soldats, qui ne vivent que pour la guerre et sont prêts à la faire vaillamment partout où il pourra plaire à leur suzerain de les conduire.

Nous avons successivement examiné les grandes compositions épiques du Moyen-âge, du moins les plus spontanées, les plus frustes, celles qui sont particulièrement des œuvres collectives, auxquelles des littérateurs de métier ont seulement donné la forme dernière. Il est cependant une autre épopée que je dois aussi mentionner, mais sans m'y arrêter, car la place me manque et l'œuvre est universellement connue : c'est la *Divina Commedia* de Dante. Par le fond, le poème du Dante n'est pas plus que les autres épopées médioévales une œuvre personnelle. Les légendes relatives à des descentes aux Enfers se retrouvent non seulement chez Virgile et Homère, mais dans l'Inde, en Assyrie, etc., etc. La donnée principale de la *Divine Comédie* n'est donc qu'un lieu commun poétique ; mais dans ce cadre presque banal, Dante a fait tenir un tableau complet de la société, de la religion, même de la philosophie médioévales. Par l'étonnante variété des épisodes, par la noblesse des sentiments exprimés, par l'intelligente utilisation des souvenirs de l'antiquité, l'épopée dantesque l'emporte de beaucoup sur toutes celles que nous a laissées le Moyen-âge. Elle les éclipse bien plus encore par la beauté de la forme, par la vigoureuse concision

(1) L. Gauthier, *loc. cit.*, 329.

du style, le bonheur de certaines expressions, le parcimonieux emploi des qualificatifs, l'élégant entrelacement des tercets. Mais, à vrai dire, la *Divine Comédie* ne saurait se comparer aux naïves épopées du Moyen-âge. Non seulement elle est la dernière venue, puisque sa rédaction remonte au commencement du XIVe siècle, mais elle a été écrite et non pas chantée dans un pays où l'antique civilisation romaine n'avait pas été complètement submergée par la barbarie du Moyen-âge, où les traditions anciennes étaient restées très vivantes, où même le régime politique médioéval avait dû transiger avec les municipes romains, faire avec eux une cote mal taillée. En Italie, l'esprit de l'antiquité ne s'est jamais complètement éteint et, tout en étant plus vigoureux que Virgile, le Dante l'a visiblement pris pour modèle et pour guide dans sa composition aussi bien que dans sa fable. Dans la littérature du Moyen-âge, la *Divina Commedia* mérite donc une place à part ; il faut la lui donner et l'y laisser.

## VI. — *Le Roman du Renard et le théâtre.*

Les épopées du Moyen-âge ont un caractère sérieux, en quelque sorte lyrique ; mais d'autres œuvres de la même époque sont d'une inspiration toute différente. Ce sont des satires. C'est un lieu commun que de vanter le bonheur des peuples sans histoire ; on peut dire aussi : « Heureux les peuples sans littératures satiriques ! » Les œuvres satiriques sont toujours le symptôme d'une vive souffrance sociale ; elles sont un cri de protestation contre l'injustice des institutions, contre la perversité de certains hommes, de certaines classes ; mais en même temps elles supposent une race intelligente, à qui l'oppression n'a pas encore enlevé toute vigueur morale, qui a conscience des maux soufferts et ne saurait s'y résigner sans mot dire. Les peuples très peu développés ne composent pas de satires ; ceux qui appartiennent à une race supérieure, mais sont complètement domptés, n'en font pas non plus. On

ne trouve de littérature satirique ni chez les Peaux-Rouges, ni chez les Indous.

Au Moyen-âge, au contraire, l'esprit satirique s'éveilla de bonne heure ; les fabliaux, les chansons s'en inspirent souvent, même le *Roman de la Rose*, si plein de quintessences allégoriques, cingle de temps en temps l'hypocrisie personnifiée dans Faux-Semblant et Papelard. Mais c'est dans le *Roman du Renard*, que la verve satirique du Moyen-âge s'est surtout donné pleine carrière. — Le sujet de ce poème est si connu que je n'ai guère besoin de m'y attarder. Maître Renard incarne tous les vices, toutes les cruautés, toutes les trahisons ; mais il lui suffit de recourir au mensonge et de pratiquer l'hypocrisie pour berner tout le monde, se faire absoudre par le monarque Lion et jouir tranquillement du produit de ses méfaits :

« Renard, mon oncle, est honnête homme !
« Depuis qu'on est entré dans la Trève de Dieu,
« Il vit dans son château, comme dans un saint lieu,
« Portant haire, pleurant aux pieuses piscines,
« Pratiquant l'abstinence et vivant de racines (1).

Au point de vue littéraire, ce qu'il importe de signaler, c'est que cette hardie satire, à laquelle, dès le XII^e siècle, les trouvères et les politiques faisaient des emprunts ou demandaient des citations, est, comme les épopées, une œuvre collective, où l'on a condensé des compositions antérieures, une œuvre que se disputent plusieurs contrées, mais qui peut bien avoir pris sa forme définitive en Flandre (2), parce que, comme à la *Chanson de Roland*, plusieurs pays et races y ont collaboré. Le style en est ferme, concis et aisé tout à la fois ; sous sa couleur archaïque, il est parent de celui de La Fontaine. L'ouvrage est remarquable aussi par son dédain du merveilleux et sa parfaite impiété. A notre point de vue, le *Roman*

(1) Ch. Potvin, *Le Roman du Renard*, 173
(2) *Ibid.*, 5, 114 et passim.

*du Renard* est surtout intéressant par sa genèse collective; c'est une épopée satirique et c'est peut-être la seule. — Mais cette épopée est toute en action et dialogues. A vrai dire, sa composition est essentiellement dramatique et rien ne serait plus facile que de la découper en scènes.

Le *Roman du Renard* date en effet de l'époque où s'épanouit l'art dramatique au Moyen-âge, c'est-à-dire du XII[e] siècle. — Rien de plus dissemblable que la Grèce antique et notre Moyen-âge occidental, et pourtant dans l'Europe féodale comme en Grèce, le théâtre sérieux est issu des cérémonies religieuses. C'est que, dans le monde féodal, comme dans la Grèce anté-dramatique, une extrême importance était attachée au culte et que, par suite, la liturgie sacrée tint, pendant longtemps, le premier rang, comme spectacle attrayant.

Au XII[e] siècle, le drame liturgique du Moyen-âge commença par être seulement la mise en action de sujets pieux, comme la Nativité, la Crèche, les Mages, les Prophètes, les Vierges sages et folles, la Résurrection du Christ, celle de Lazare, etc. Aussi le spectacle se donnait dans l'église même; les prêtres ne dédaignaient pas d'y jouer des rôles sous de convenables travestissements et après avoir célébré les offices du jour. Les paroles ne furent d'abord que de simples textes canoniques, latins par conséquent, découpés en dialogues et ces textes se mélangèrent peu à peu, dès le XII[e] siècle même, de passages en langue vulgaire. En même temps, le spectacle sortit de l'église; il se donna tantôt dans le cimetière, tantôt sur le parvis, tantôt sur la voie publique, devant l'église. Graduellement le latin battit en retraite et finit par céder totalement la place à du français rimé (1). Les sujets de ces drames francisés sont toujours pieux, mais plus variés, plus nombreux; il y en avait même de profanes, comme l'*Estoire de Grisélidis* (2).

(1) E. Lintilhac, *loc. cit.*, 101. 102.
(2) *Ibid.*, 103.

Tout cela était du théâtre sérieux. Les mystères étaient des spectacles beaucoup plus populaires et dont l'origine première doit être beaucoup plus ancienne ; mais ils ne laissèrent pas de traces tant qu'ils furent seulement des *mistères sans paroles*, des tableaux vivants, et souvent mimés. La manière dont s'organisaient ces représentations montre assez quel vif intérêt elles excitaient dans le public. Jamais spectacle n'eut un caractère plus collectif. Les princes, les prélats, les municipalités, les confréries, réunissaient leurs efforts pour faire jouer un mystère; pour les acteurs, ils se recrutaient dans toutes les classes de la société ; un modique droit d'entrée, perçu sur les spectateurs, couvrait les dépenses. Une fois constituée, la troupe des acteurs volontaires paradait processionnellement à travers la ville, avant la représentation, comme le font encore aujourd'hui nos saltimbanques.

Tout à fait à la fin du XIVe siècle (1398), par conséquent vers la fin du Moyen-âge, se constitua une confrérie spécialement dramatique, la *Confrérie de la Passion*, qui joua des *Mystères* non plus seulement mimés, mais aussi parlés et rentrant par conséquent dans le théâtre proprement dit. — Ce sont ces mystères parlés, par suite écrits, dont nos érudits se sont spécialement occupés.

Ces *Mystères* écrits étaient de dimensions considérables et leur représentation durait ordinairement trois jours. On en a vu qui comptaient 180,000 vers et dont la représentation exigeait quarante jours. D'ailleurs des coupures, des arrangements, modifiaient le texte au gré des *originateurs*, des adaptateurs. La scène était construite d'une manière à la fois naïve et compliquée. Elle était très vaste mais subdivisée en compartiments, en *mansions* ou décors divers, appropriés aux divers moments de l'action, qui se transportait tranquillement de l'un à l'autre au cours de la pièce (1).

Je mentionne encore, mais pour mémoire seulement, les

(1) R. Lintilhac, *loc. cit.*, 107, 109.

*sotties* ou farces, les *monologues* qui rappellent assez les *mimes* de l'antiquité et enfin les *moralités*, pièces ordinairement édifiantes et religieuses, parfois satiriques, remarquables surtout par l'abus des personnages allégoriques, qui marque la décadence littéraire au Moyen-âge (1).

Si l'on fait exception pour quelques fragments, quelques pièces comiques passables, il n'y a qu'une voix pour juger le théâtre du Moyen-âge ; il est prolixe, grossier, puéril, dépourvu d'invention et il n'en pouvait être autrement ; car une littérature dramatique, quand elle est indigène et populaire, spontanément née, comme celle du Moyen-âge, ne saurait s'élever au-dessus du niveau intellectuel moyen de la société, dont elle est un simple reflet.

### VII. — *Valeur morale de la littérature au Moyen-âge.*

Or, cette société médioévale, intellectuellement fort grossière, n'était guère plus développée moralement. Née de la conquête et reposant sur l'exploitation du vaincu, la hiérarchie féodale se souciait fort peu de la justice ; elle avait simplement légalisé l'oppression. Sa morale, telle que nous l'expose sa littérature, est naturellement dictée par l'état social de l'époque. Les obligations du chevalier, devant lesquels on a l'habitude de s'extasier, sont simplement des devoirs de caste et elles s'évanouissaient vis-à-vis des vilains.

La grande vertu médioévale, la fidélité quand même au suzerain, cette vertu qu'exalte la *Chanson de Roland*, est aussi une vertu seigneuriale ; elle résulte d'un pacte d'obéissance, dont la base est surtout commerciale : un fief est concédé à telles et telles conditions, redevances et services militaires ; donc est réputé félon, le vassal qui manque aux engagements pris. Cette obligation à la fois morale et commerciale, prime toute l'éthique ; elle tient lieu de patriotisme et dis-

(1) E. Lintilhac, *loc. cit.*, 118, 123.

pense d'humanité. Tuer n'importe qui pour n'importe quoi est chose non seulement licite mais même glorieuse ; pourvu que le suzerain l'ait ordonné. Dans une ode célèbre le troubadour Bertrand de Born s'écrie :

« Je vois lance et glaive éclatés
« Sur l'écu qui se fausse et tremble :
« Aigrettes, casques emportés,
« Les vassaux férir tous ensemble,
« Les chevaux des morts, des blessés,
« Dans la plaine au hasard lancés.
« Allons ! Que de sang on s'enivre !
« Coupez-moi des têtes, des bras,
« Compagnons ! Point d'autre embarras :
« Vaincus, mieux vaut mourir que vivre.

« Je vous le dis, manger, dormir,
« N'ont pas pour moi saveur si douce,
« Que quand il m'est donné d'ouïr :
« Courons, amis, à la rescousse ! »
« D'entendre parmi les halliers
« Hennir chevaux sans cavaliers
« Et gens crier : « A l'aide ! à l'aide »
« De voir les petits et les grands
« Dans les fossés rouler mourants.
« A ce plaisir tout plaisir cède.

Des historiens de la littérature ont osé comparer ce rugissement de fauve, qui rappelle le chant de Ragnar Lodbrok, aux odes de Tyrtée ; mais le lyrique grec ne vante pas la tuerie pour elle-même ; ce qu'il glorifie, c'est l'héroïsme raisonné du citoyen, qui, ayant pleinement conscience de remplir un devoir social, se sacrifie pour la cité.

Ces réserves faites et elles sont graves, on ne peut contester aux hommes du Moyen-âge, aux nobles bien entendu, tels que nous les peint la littérature épique, une grande fierté, de l'éloignement pour tout acte réputé bas, selon leur notion de l'honneur, et enfin, une héroïque intrépidité, que glorifient les épopées et les romans de chevalerie. Sans doute toute cette

force de volonté a été le plus souvent mal dépensée ; mais enfin c'est de la force et ce qui nous en a été légué nous soutient encore.

Au point de vue de l'évolution littéraire, sujet particulier de ce livre, le Moyen-âge nous fournit un enseignement qui a sa valeur. Nous y voyons, que, tout en imposant aux œuvres littéraires une forme donnée, la constitution politique n'efface cependant pas la profonde empreinte mentale, résultant de la race, du type physique. Chaque variété humaine bien caractérisée a sa manière à elle de sentir, de penser, même d'exprimer ses sentiments et ses pensées et cette manière persiste sous l'apparente uniformité des formes littéraires. Suivant mon habitude, j'arrêterai au Moyen-âge européen, mon investigation analytique. Il me reste à résumer en raccourci la marche générale de l'évolution littéraire à travers les âges de l'humanité, depuis les clans primitifs jusqu'à nos jours, et à hasarder quelques indications sur la marche probable de cette évolution dans l'avenir.

---

# CHAPITRE XX

## Le passé et l'avenir de la Littérature

—

SOMMAIRE

I. *La littérature synthétique des premiers âges.* — Universalité du besoin esthétique. — Le premier langage. — La voix chantée. — Origine de la musique. — Le chant et la mimique. — Emploi synthétique du geste, du chant et de la parole. — Le chant individualiste du Fuégien. — Universalité des opéras-ballets primitifs. — La musique excite à l'action. — Genèse de la métrique. — La croissance du vers. — Le clan, laboratoire psychique. — Evolution de la musique instrumentale. — Les danses chorales dans le clan. — La différenciation sociale et le lyrisme. — Lyrisme féminin et lyrisme masculin. — La lyre. — Les bardes professionnels et les grands. — La poésie en tutelle. — Le souci de la forme. — L'art dramatique et la société. — Signes de la décadence littéraire.

II. *Les littératures moderne et contemporaine.* — Relation étroite entre la littérature et l'état social. — Sincérité de la littérature médioévale. — Sa décadence et son pseudo-lyrisme. — Valeur de son art dramatique. — L'invasion de la littérature gréco-latine en Occident. — Littérature sans racines. — Le réalisme et le dilettantisme contemporains. — Littérature décadente.

III. *La littérature dans l'avenir.* — Les *corsi e ricorsi* de Vico. — Signes avant-coureurs d'une rénovation. — Nécessité d'un régime de solidarité. — Les conditions de la vitalité littéraire. — Les méfaits de l'individualisme. — — Vices et faiblesse de la littérature contemporaine. — La future esthétique.

### I. — *La littérature synthétique des premiers âges.*

Après le voyage d'exploration que nous venons de terminer à travers toutes les littératures, des plus humbles aux plus développées, nous sommes en droit d'affirmer que le besoin d'expression esthétique est essentiel à la nature humaine ; puisque nous en avons constaté l'existence dans tous les pays, dans toutes les races et dans tous les temps. Or, c'est ce besoin qui est le vrai facteur primordial de la littérature ; mais cette littérature revêt des formes bien diverses, passant par

des phases successives, qu'il nous reste à enchaîner en les résumant.

Ce que, dans notre langage courant, on appelle littérature, l'esthétique littéraire des peuples civilisés, les poésies savamment composées et rédigées selon les lois d'une métrique compliquée, ces œuvres écrites, qui sont faites pour être lues et non chantées, qui s'adressent à un public cultivé, lettré, ne représentent que le dernier terme de l'évolution. — Toute autre est la primitive littérature et elle est partout la même. Son origine est extrêmement lointaine et il est même probable qu'elle a précédé, chez nos plus vieux ancêtres, l'invention du langage articulé, de ce progrès énorme qui a scellé la transformation de l'anthropopithèque en homme. — Mais cette acquisition, si précieuse, n'a été ni miraculeuse, ni instantanée. Cette première parole a été sûrement très rudimentaire et, avant de la conquérir, les anthropoïdes, dont l'homme est lentement sorti, possédaient comme tant d'autres animaux, un langage vocal, uniquement constitué par des cris modulés, résultant de simples actions réflexes, automatiques et correspondant aux besoins, aux désirs, aux sentiments d'êtres très peu intelligents. Dans le cerveau de l'anthropopithèque, le passage du cri à la parole a marqué le début de toute une révolution psychique ; il a dû s'effectuer avec une grande lenteur et suppose une vie en société, d'une durée cyclique, puisque maintenant encore l'enfant isolé ne parle pas. Les premières paroles ont dû être criées ou chantées. Aujourd'hui encore, nos très jeunes enfants chantent avant de parler et même commencent par chanter leurs premiers sons articulés ; c'est seulement vers l'âge de trois ou quatre ans, que, chez nos enfants, la voix parlée se sépare nettement de la voix chantée (1).

Dans l'espèce humaine, la voix chantée est donc de beaucoup la plus ancienne, aussi a-t-elle laissé dans notre mentalité de très profondes empreintes. Certains cris, certains timbres ou

(1) B. Perez. *L'art et la poésie chez l'enfant*, 149.

modulations vocales vont aujourd'hui encore réveiller chez l'homme le plus civilisé des impressions latentes et profondes, susciter des émotions, qui prennent l'auditeur par les entrailles. Chaque jour et en grand, l'expérience s'en fait sur nos théâtres. C'est même de ce fonds psychique légué par les ancêtres, de cette paléontologie mentale, que proviennent notre goût inné pour la musique et la puissance émotive de celle-ci. Tels cris, tels accents passionnés nous peuvent émouvoir plus qu'un discours en quatre points, parce que, dans la longue chaîne des générations ancestrales, ils ont été l'expression de sentiments intenses dont nous n'avons pas cessé d'être susceptibles. Au fond, et ramenée à ses origines, la musique n'est autre chose que l'imitation esthétique de ces émissions vocales, particulièrement expressives; conséquemment ses racines psychiques plongent très loin dans le passé jusqu'à l'époque où l'homme commença à se différencier de l'animal. Il est donc naturel que, dans toutes les races, le chant constitue l'un des principaux éléments de la primitive esthétique. C'est là un fait que nous avons pu constater partout et il arrive même que, chez les types humains les plus inférieurs, par exemple, chez les Pècherais de la Terre de Feu, le chant résume à lui seul toute l'expression esthétique (1). Pourtant c'est là un fait rare, exceptionnel; ordinairement, dans l'esthétique primitive, le chant s'associe étroitement aux gestes, à la mimique, qui, dès l'origine de notre espèce, ont dû seconder la voix non encore parlée, éclairer la signification du cri ; car les sons vocaux et les gestes sont, au même titre, des actes réflexes et la voix n'est que le résultat de contractions musculaires, de gestes laryngés.

Plus le langage articulé est rudimentaire, plus le secours de la mimique lui est nécessaire. Longtemps avant de savoir parler, nos enfants gesticulent et ils continuent longtemps après ; c'est même avec le secours des gestes que nous parvenons à

(1) *Bull. Soc. d'anthrop.* 1887 (Hyades, *Ethnographie des Fuégiens).*

communiquer avec eux. Ne voyons-nous pas que même l'homme adulte, fût-il extrêmement civilisé, se borne rarement au seul langage articulé ? Presque toujours, le geste s'ajoute automatiquement à la parole, la soutient, la commente, en atténue ou en exagère l'expression. L'éloquence raffinée, celle des artistes de la parole, fait elle-même le plus grand cas de la mimique et les anciens rhéteurs de Rome prisaient très haut l'*action*. — Il est donc bien naturel que l'esthétique littéraire de tous les primitifs emploie simultanément le chant, la parole et le geste. Aussi avons-nous vu les hommes de tous les pays et de toutes les races débuter dans l'esthétique littéraire en fondant en une trinité indissoluble : la mimique, la musique et la poésie, plus brièvement le chant et la danse scénique. A vrai dire, et nous l'avons souvent constaté, la parole articulée commence par être le personnage le moins important de cette trinité esthétique ; simple accessoire du chant, c'est-à-dire des modulations rythmées, cadencées, elle en précise le sens, mais ne saurait s'en séparer et parfois cède la place à de simples cris modulés, à des interjections, des onomatopées. En effet, chez divers peuples primitifs, nous avons trouvé des espèces de romances sans paroles, des traces d'une ancienne poésie interjectionnelle, qui a dû précéder la poésie parlée. Les refrains interjectionnels, si fréquents chez les primitifs et aussi dans nos chansons populaires, sont évidemment des survivances de la même esthétique. De son côté, l'abus des répétitions dans les poésies chantées des races inférieures atteste que, pendant bien longtemps, la parole n'a pas été comprise aisément et que longtemps le chant a dû s'en passer.

Aujourd'hui encore, le stupide Fuégien chante en répétant indéfiniment une seule parole, une seule syllabe même. Par une singulière exception, il n'associe pas à la voix le geste esthétique, la danse (1). Ces particularités étranges de l'esthétique fuégienne, savoir : le goût d'un chant que l'on peut

(1) Hyades, *loc. cit.*

appeler muet, et l'ignorance de la mimique et de la danse s'expliquent aisément et même elles prouvent combien, dès l'origine, l'esthétique littéraire a été étroitement liée à l'état social. Si le Fuégien ne connaît pas la danse, c'est qu'il vit à l'état d'anarchie (1). N'ayant encore aucune organisation sociale, le Fuégien n'a point senti le besoin d'une esthétique collective; il chante pour se faire plaisir à lui-même, individuellement, et les sons inarticulés, pourvu qu'ils soient cadencés, suffisent à le satisfaire ; comme, d'autre part, il n'a rien à dire à ses compagnons, dont il ne se soucie guère, la mimique et la danse lui sont inutiles.

En effet nous avons vu que, par toute la terre, ce que recherchent les primitifs dans leurs danses et ballets, c'est moins le plaisir du mouvement rythmique, auquel ils sont pourtant fort sensibles, que la mimique significative, scénique, reproduisant des actes, des aventures propres à intéresser vivement la petite communauté sociale, dont ils font partie. Ce qu'il leur faut avant tout, c'est un spectacle expressif donnant l'idée d'une chasse, d'un combat, d'un festin anthropophagique et de leurs péripéties ; mais un tel ballet dramatique suppose l'existence d'une étroite association, de ce clan communautaire, que l'on rencontre à l'origine de toutes les sociétés et qui partout a modelé à son image la primitive esthétique. Ces danses chorales, ces opéras-ballets des sauvages constituent, dans toutes les races, les réjouissances ou cérémonies collectives des clans ; nous les avons trouvés aussi bien chez les Tasmaniens, les Papous, les Cafres, les Polynésiens, les Peaux-Rouges que chez les Hébreux, les Grecs, etc. Toujours ces divertissements scéniques représentent des événements d'intérêt capital pour la petite unité sociale ; seulement la nature de ces événements diffère selon le degré de la civilisation : chez les Peaux-Rouges, c'est la chasse ou la guerre; chez les Chinois ce sont les divers incidents de la vie rurale, le labour, la moisson (2), etc.

(1) Cook, Darwin, Hyades.
(2) Bazin, *Chine moderne*, 392.

Ces débuts de l'esthétique littéraire nous expliquent pourquoi, chez les peuples civilisés, la musique excite beaucoup de personnes au mouvement, à l'action : c'est qu'elle y a été longtemps associée dans les antiques clans. Mais s'adresse-t-elle à des individus très intelligents, chez qui le besoin d'activité musculaire cède le pas à celui d'activité mentale, aux sentiments, à la pensée? Alors la musique, au lieu d'exciter le système musculaire, réveille le cœur ou stimule l'esprit ; elle inspire à un Stendhal, par exemple, le désir de concourir à l'affranchissement de la Grèce ; à un Alfieri, des plans de tragédie ; à un Stuart Mill, des spéculations philosophiques, etc. ; en résumé, dans tous ces cas, la musique joue le rôle d'un excitant qui détermine des réactions diverses suivant les modes variés de l'organisation mentale.

Nous avons vu que le goût pour les sons mesurés, rythmés, est chez l'homme, à la fois primitif et universel.

Or, c'est de ce goût qu'est sortie l'invention de la métrique, l'art de marier étroitement les paroles à la mélodie, par conséquent de compter les mots et même les syllabes des mots, quand ils en ont plusieurs, de tenir compte de leur accentuation dans la poésie chantée, la seule qui existât à l'origine. Dans les chœurs primitifs, ce qui importait avant tout c'était l'air ; les paroles durent donc se régler sur lui ; elles le firent d'abord très difficilement et très imparfaitement, en recourant à des exclamations, à des interjections privées de sens pour combler les lacunes et surtout créer des rimes. Souvent, chez les races très inférieures, la rime et le plaisir qu'elle procure s'obtiennent en répétant tout simplement soit un mot, soit une courte phrase, comme le font le Fuégien et l'Australien. Très ordinairement l'élément essentiel de la métrique est la rime plus ou moins imparfaite, la rime par assonance. Le vers sans rime de quelques peuples civilisés, des Grecs, des Latins, ce vers, qui s'appuie principalement sur l'accent tonique des mots, suppose une langue développée et très accentuée ; mais au fond, il ne repose aussi que sur des combinaisons d'assonan-

ces. Comme les chants primitifs ne sont jamais écrits, des rimes très imparfaites leur suffisent. C'est seulement chez les civilisés que la métrique devient savante et complexe, alors que la poésie est, presque tout entière, entre les mains des professionnels.

D'ordinaire, en même temps que la métrique devient plus rigoureuse, la longueur du vers augmente. A eux seuls, les grands vers indiquent une civilisation raffinée et une esthétique littéraire perfectionnée. Presque toujours, les vers des primitifs sont courts, en partie parce qu'ils expriment de courtes idées, en partie parce que le besoin de la répétition des sons agréables, le goût de la rime ou de ce qui en tient lieu sont d'autant plus vifs que l'homme est moins développé. En Chine, où l'évolution métrique peut être suivie pas à pas, nous avons vu le vers usuel passer très lentement de quatre à sept pieds. C'est d'une autre manière que s'est agrandi le vers arabe ; il a simplement soudé ensemble deux petits vers; et, de même dans nos alexandrins français, l'hémistiche est une survivance de l'époque antérieure où le vers n'avait que de petites dimensions. Dans l'Inde aussi, le vers sanscrit, inégal mais le plus souvent court dans le Rig-Véda, s'est allongé dans les épopées jusqu'a compter quinze syllabes, mais avec un hémistiche.

Partout le langage poétique, avec sa musique et sa métrique, jouit d'un prestige particulier ; il met en jeu l'impressionnabilité esthétique et a une dignité inconnue à la langue usuelle. D'autre part, le vers se grave aisément dans la mémoire et les idées qu'il exprime forment une sorte de fonds mental, auquel on attache une grande importance ; car la poésie chorale des primitifs ne chante que des sujets particulièrement intéressants pour la communauté. Aussi arrive-t-il en bien des pays que, même au sein des civilisations vieillies, fort détachées de leurs origines, la forme poétique suffise pour donner à une idée quelconque une grande autorité : « Parmi les Indiens, dit un vieux missionnaire, un vers, cité même hors de propos, donne

un grand poids au raisonnement et, si le vers qu'on cite renferme une comparaison, qui explique en apparence quelques circonstances du sujet dont on parle, c'est alors que la meilleure raison ne s'égale jamais à la comparaison » (1). De même nous avons vu que les orateurs arabes se flattent de procurer une grande force à leur discours en les bardant de citations en vers et que, bien longtemps, les écrivains grecs crurent nécessaire de donner la forme poétique à tout sujet élevé, quel qu'il fût, même à leurs systèmes philosophiques.

Durant la période primitive de l'évolution littéraire, il n'est pas encore question de littérature relevée ; en outre, la poésie en paroles ne se sépare jamais du chant et rarement de la mimique, qui devient danse alors que les mouvements s'astreignent au rythme musical. Bien souvent même, dans ces festivals archaïques, les paroles chantées ne sont qu'un accessoire. Ainsi chez les Peaux-Rouges, par exemple, ce qui importe avant tout, c'est la mimique ; car elle donne une forme saisissante, tout à fait vivante, aux sujets qui intéressent particulièrement le clan communautaire.

Les traits caractéristiques de ce clan, la première unité sociale, nous sont maintenant bien connus. Le clan primitif est un petit groupe, où l'individu n'existe qu'à titre de partie intégrante de l'ensemble, où par suite tous les actes individuels sont subordonnés aux intérêts et aux besoins du corps social, où personne n'est abandonné mais où personne n'est libre, où la propriété est plus ou moins commune, où les unions sexuelles sont soumises à des règles pour nous étranges et même immorales ; car elles ont volontiers un caractère de promiscuité restreinte, réglementée. Ces associations si étroites ont été, pour le genre humain, de vrais laboratoires psychiques, où se sont créés non seulement les langues, car il était indispensable de s'entendre pour concerter ses efforts, mais aussi les mythes, mais aussi et surtout les sen-

1 *Lettres édifiantes*, vol. XIII, 113.

timents communs et, en premier lieu, les sentiments altruistes, sans lesquels aucune société ne saurait durer.

Dans le clan communautaire, il n'y a guère de place pour la littérature personnelle et l'esthétique littéraire prend nécessairement la forme d'un spectacle collectif, de ces danses chorales, de ces opéras-ballets, dans lesquels tous les membres du clan sont à tour de rôle acteurs et spectateurs et où, pour représenter des scènes d'intérêt commun, on associe la mimique à la parole chantée.

Dans ces drames très rudimentaires, la musique instrumentale ne figure d'abord qu'à titre d'accessoire, mais son rôle va grandissant au fur et à mesure qu'elle se perfectionne. Tout d'abord, on se contente du bâton, de ce bâton avec lequel les Australiens frappent la terre pour marquer la mesure; puis le bâton est remplacé par le tam-tam, qui remplit le même office avec plus de perfection. Au tam-tam, on ajoute successivement d'abord des instruments à vent, puis des instruments à cordes, les uns et les autres de moins en moins primitifs, de mieux en mieux construits, capables à la fin d'accompagner le chant, puis, dernier progrès, de remplacer la voix en suffisant, seuls, à l'exécution d'un air donné quelconque. Nous avons pu suivre la dernière partie de cette évolution musicale en Grèce où nous avons vu la musique instrumentale se séparer finalement du chant vocal, dont, pendant bien longtemps, elle n'avait été que l'accessoire.

Comme il était fatal, la poésie proprement dite a strictement suivi les transformations de cette esthétique. Longtemps les sujets représentés dans les danses chorales du clan eurent un caractère entièrement impersonnel. Ces sujets étaient des scènes mythiques, guerrières, funèbres, nuptiales, et les paroles rythmées devaient nécessairement exprimer des idées, des sentiments en harmonie avec la scène jouée; il va sans dire que ces sentiments et ces idées étaient extrêmement simples; mais, par le fond et la forme, ils devaient être de nature à intéresser tout le petit groupe social. Enorme a dû être la durée de l'âge

primitif du clan communautaire, aussi a-t-il marqué de son empreinte les sociétés plus grandes et de plus en plus individualistes qui en sortirent, mais ne se dégagèrent pas en un jour des goûts, des tendances héréditairement transmissibles, legs d'une longue éducation ancestrale.

Néanmoins, avec les progrès de l'évolution sociale, l'esthétique littéraire dut se modifier ; car elle eut à exprimer des sentiments et des idées de plus en plus complexes et variés. En effet avec les progrès de la différenciation, c'est-à-dire de l'inégalité sociale, surgirent nombre de conflits entre le fort et les faibles, le patricien et le plébéien, le riche et le pauvre.

Or, ces vexations, ces violences, subies par les uns, exercées par les autres, suscitèrent nombre de sentiments nouveaux et souvent trop personnels pour que les chœurs anciens pussent les exprimer et surtout en renvoyer l'écho à leurs auditeurs. Ainsi la propriété devenant de plus en plus individuelle, il en résulta une restriction graduellement croissante des relations sexuelles, que le clan communautaire avait assez lâchement réglementées; la promiscuité restreinte des premiers âges fut presque partout remplacée par un mariage tantôt polygamique, tantôt monogamique, mais légal et faisant des femmes des choses possédées. L'ancienne liberté amoureuse fut abolie; mais l'instinct génésique est, de sa nature, exigeant, rebelle. A le vouloir enchaîner, on suscite des désirs passionnés, des sentiments intenses qui s'asservissent toute la vie mentale. Les entraves génésiques, résultant de la nouvelle organisation sociale, éveillèrent donc dans le cerveau humain des impressions, des idées nouvelles et de nuance diverse selon les individus. Mais tous ces éléments psychiques, à la fois nouveaux et intenses, eurent besoin de s'exprimer, de se refléter dans une littérature faite à leur image. Il en résulta la graduelle éclosion d'un lyrisme nouveau, qui, peu à peu, tendit à se substituer au lyrisme choral des premiers âges.

De cette phase date la poésie amoureuse, destinée à prendre un si large développement. Il est grandement à supposer

que les femmes ont dû particulièrement participer à la création de ce lyrisme de genre érotique. Il en est encore ainsi dans certains pays slaves (1), en Kabylie (2), en Polynésie, etc. et il est possible qu'en Grèce Sapho n'ait fait que personnifier avec éclat une littérature plus particulièrement féminine, dont peu de spécimens sont venus jusqu'à nous.

Le lyrisme des hommes s'enferma beaucoup moins dans le domaine des sentiments amoureux; il aborda des sujets plus variés et d'intérêt plus général, notamment les légendes mythiques et historiques, capables d'intéresser toute la population virile, mais pouvant être versifiées et chantées par des artistes isolés.

Pour accompagner ces chants individuels de tout genre, il fallait des instruments appropriés, pas assez bruyants pour couvrir la voix du chanteur, mais à registre suffisamment étendu pour en suivre toutes les nuances et modulations. Les instruments à cordes atteignirent très heureusement ce but; aussi toutes les races supérieures les ont inventés ou adoptés et, en Grèce, l'un d'eux, la lyre, servit même à dénommer la poésie passionnée et personnelle.

Mais à force de se perfectionner, les arts littéraires, le chant, la poésie, la musique instrumentale, devinrent d'une pratique difficile; pour les exercer, il fut besoin d'une éducation spéciale, tandis que, dans le principe, tout le monde pouvait participer à l'exécution des chœurs primitifs. Alors apparurent ces artistes populaires, dont les rhapsodes helléniques, les scaldes scandinaves, les bardes celtiques sont les types les plus connus, mais que nous avons retrouvés un peu partout, même dans l'Afrique tropicale, même en Polynésie et aussi chez les populations tartares, kabyles, finnoises, slaves, en résumé, dans toutes les sociétés sorties de la sauvagerie tout à fait primitive.

(1) Chodzko, *Chants historiques de l'Ukraine*, 19.
(2) Hanoteau, *Poésies populaires de la Kabylie*, p. 11.

D'abord ces chantres barbares se bornèrent à suivre leur inspiration propre ; mais de puissantes influences ne tardèrent pas à les asservir. Les prêtres, d'un côté, les rois, de l'autre, se les attachèrent et leur demandèrent de chanter soit les légendes mythiques, soit les hauts faits des héros et des princes. En dehors de ces sujets officiels, les bardes professionnels prirent pour thèmes de leurs compositions tout ce qui offrait de l'intérêt à leurs concitoyens et devinrent ainsi les annalistes poétiques de tous les événements notables. Ce furent ces poètes, le plus souvent nomades, qui, les premiers, donnèrent une forme précise aux traditions populaires ayant cours autour d'eux et leurs chants, oralement transmis de génération en génération, constituèrent les matériaux originaires des épopées, mis en œuvre beaucoup plus tard par des artistes moins inspirés mais plus habiles, à une époque où les mœurs épiques n'étaient plus guère qu'un souvenir.

Au cours de notre enquête analytique, nous avons eu mainte occasion de constater combien la littérature dépend étroitement de l'état social et politique. A l'origine des sociétés, durant l'âge du clan communautaire, la littérature, toujours très pauvre, est l'exacte expression de ce qu'on peut appeler « l'âme collective ». Dès que sont instituées les castes sacerdotales, les aristocraties, les monarchies despotiques ; dès que la puissance et la richesse se concentrent entre les mains d'une minorité de privilégiés, cette grande révolution a sur la littérature un contre-coup à la fois utile et nuisible. Encouragée, gâtée et exploitée par les classes dirigeantes, par les heureux du monde, la poésie gagna beaucoup au point de vue de la forme, de la technique ; la métrique cessa d'être simple ; les grossières assonances d'antan ne suffirent plus à charmer des auditoires plus délicats ; il fallut des rimes exactes ou une savante disposition de syllabes à quantité rigoureusement déterminée. En même temps les compositions poétiques cessèrent d'être uniquement orales ; on les écrivit, et la prosodie dut satisfaire à la fois l'œil et l'oreille.

Le fond se modifia comme la forme et il s'aristocratisa comme elle; on l'expurgea de certaines grossièretés, qui jadis ne choquaient personne; mais, en même temps on lui fit perdre sa grandeur naïve, sa sincérité de bon aloi, son allure épique. Quand ils se mettent à protéger et à récompenser les poètes, les puissants les régentent toujours, même sans le vouloir; sciemment ou non, ils les éloignent de certains sujets et leur en imposent d'autres. Au total, le résultat final de ce haut patronage est ordinairement lamentable; aussi voit-on, par le seul fait de cette tutelle, la littérature sincère, élevée, indépendante, la seule qui vaille, languir et mourir sous le régime de la grande monarchie. Ce qui subsiste alors n'est plus qu'une ombre, une poésie exténuée, qui ciselle la forme sans se soucier du fond; qui, n'ayant plus d'idées à exprimer, jongle avec les mots et en arrive à voir dans le vers uniquement le côté mélodique; en résumé, une poésie inférieure, qui tend à se confondre de nouveau avec sa sœur jumelle, la musique, qu'antérieurement elle avait dû quitter pour mieux penser.

L'évolution de l'art dramatique s'est effectuée à peu près parallèlement à celle de la poésie lyrique. Plus rigoureusement encore que cette dernière, la littérature dramatique est l'esclave de l'état social, puisqu'elle a nécessairement un caractère collectif. Notre enquête a clairement établi la fausseté de l'opinion si répandue, suivant laquelle le théâtre est l'expression littéraire d'une civilisation avancée. Au contraire, le genre dramatique remonte à l'origine même de l'esthétique littéraire; puisque les danses chorales et mimiques constituent à peu près toute la littérature des primitifs et que nous avons trouvé, même en Tasmanie, chez une race extrêmement inférieure, un rudiment d'art scénique (1). En réalité, la poésie scénique a précédé tous les autres genres et leur a le plus souvent servi de matrice. Par l'emploi simultané de la mimique, du chant, de la parole, de la musique instrumentale, l'opéra-ballet des

(1) Bonwick, *The daily life of the Tasmanians*, 36.

premiers âges était la forme d'esthétique la plus propre à impressionner fortement spectateurs et acteurs, à satisfaire en même temps un très vif besoin psychique, celui d'extérioreer les images mentales, de reproduire avec tout le relief de la réalité ce qui n'existe dans le cerveau qu'à l'état de souvenir ou de désir. Le théâtre civilisé n'est que le développement naturel de cet opéra-ballet et il conserve un égal attrait et un pouvoir égal, même après avoir perdu la forme lyrique, qui datait de son origine.

Comme il était naturel, l'art dramatique fut plus encore que la poésie lyrique asservi par les classes dominantes et nous avons vu en Grèce, dans l'Inde, dans l'Europe du Moyen-âge, le clergé des grandes religions s'emparer de ce puissant moyen d'expression, même le confisquer plus ou moins longtemps et ne lui permettre qu'à regret de devenir laïque. L'art dramatique étant un genre littéraire essentiellement collectif, s'adressant à la foule, ne saurait guère exprimer que la moyenne des sentiments qui règnent, des idées qui ont cours dans le milieu social ambiant ; les vues trop originales, les sentiments trop particuliers ne sont pas de son domaine ; en revanche il est, plus que tout autre genre littéraire, le reflet de l'état intellectuel et moral d'un peuple ou d'une classe, suivant qu'il est populaire ou aristocratique ; bien loin de corriger les mœurs, il se borne toujours à les peindre. Au beau temps de la Grèce, le théâtre est lyrique et héroïque ; avec la décadence sociale et politique, la tragédie hellénique ne supporte pas la concurrence de la comédie satirique, qui est une protestation sociale. A Rome, où l'iniquité sociale fut, de très bonne heure, beaucoup plus criante qu'en Grèce, le théâtre n'eut même pas d'âge héroïque.

Dans tous les temps, dans tous les pays, nous avons vu la littérature décliner moralement, perdre de sa noblesse, de sa force, même de sa beauté esthétique, aux époques de décomposition morale ; mais, de tous les genres littéraires, le premier qui s'avilit et déchoit, c'est le genre dramatique ; car les

sociétés ne sauraient supporter qu'un théâtre fait à leur mesure. Au contraire, la poésie lyrique, les compositions tout à fait personnelles, peuvent, à titre de survivance, protester plus ou moins longtemps contre la décadence générale en exprimant les sentiments d'une minorité, qui n'arrive pas à se plier aux nouvelles mœurs.

Dans la littérature dramatique ou plutôt dans la littérature en général, car l'observation est vraie pour tous les genres, il est un signe de décadence non plus morale, mais intellectuelle, qui est constant et que je dois maintenant signaler. Quand on suit l'évolution des littératures depuis leur enfance jusqu'à leur vieillesse, on est frappé de voir combien, pendant leur période de croissance et de force, elles font peu de cas d'un élément esthétique, fort prisé au contraire, dans les périodes de déclin ; je veux parler de ce qu'on appelle « le sentiment du beau dans la nature ». Dans les poésies chorales, cet élément fait complètement défaut ; on ne s'y préoccupe que des conceptions mythiques ou des sujets d'intérêt social. En général, durant l'âge viril des littératures, les descriptions de paysages ne tiennent qu'une place très accessoire ; au contraire, le genre descriptif se développe outre mesure, durant la période de décadence, comme nous l'avons pu constater en Chine et dans l'Inde, où l'excès et souvent l'insipidité des peintures noient le sujet principal des poèmes. Ce goût tardif pour le genre descriptif semble donc être un symptôme caractéristique. Il indique que la sève littéraire est épuisée, que l'on n'a plus guère d'idées ou qu'il est interdit de les exprimer, c'est-à-dire que la liberté politique est morte, la sympathie sociale éteinte et l'intelligence amoindrie.

## II. — *Les littératures moderne et contemporaine.*

Mon but étant, dans ces ouvrages, non de faire une étude complète des grands sujets que successivement j'aborde, mais bien de retracer l'évolution de chacune des principales activi-

tés sociales, en rattachant le présent aux origines, j'arrête toujours mon investigation au Moyen-âge, en terminant par quelques considérations générales ayant trait, les unes au présent, les autres à l'avenir. Cette fois encore, je ne me départirai pas de cette méthode et terminerai ce volume par quelques réflexions touchant notre littérature contemporaine, par quelques inductions sur la littérature à venir.

Un fait primordial ressort de notre enquête à travers l'esthétique littéraire du genre humain, c'est la nécessaire relation qui enchaîne la littérature à l'état social. L'histoire de notre littérature, depuis le Moyen-âge jusqu'à nos jours, confirme bien cette donnée générale. Au point de vue politique et social, le Moyen-âge prête le flanc à bien des critiques ; qu'il ait été une époque d'oppression et d'ignorance, on ne le saurait nier; pourtant il n'a pas été une époque de décrépitude. Sans doute le sort du serf médioéval ressemblait trop à celui du bétail, opprimé qu'il était dans son corps par la noblesse, dans son esprit par l'Eglise ; mais l'énergie ne faisait pas défaut aux classes dirigeantes, les seules qui pussent goûter quelques jouissances littéraires. Aussi, tant que le Moyen-âge s'est maintenu debout dans toute sa force grossière, il a eu sa littérature vivante, comme lui, et, comme lui, faite pour la noblesse. Les chansons de Geste, les poèmes épiques, glorifient nettement certaines qualités morales, qui ont leur grandeur, et elles constituent une littérature bien appropriée aux inspirations des classes dominantes.

A l'âge de déclin de l'esprit médioéval, quand les communes apparurent et commencèrent à miner la société ambiante, quand le vieil esprit chevaleresque perdit de sa verdeur, les chansons de Geste tombèrent peu à peu en discrédit ; la vogue, préférant l'ombre à la réalité, alla aux insipides romans de chevalerie et à un pseudo-lyrisme aussi niais par le fond qu'il était alambiqué par la forme.

L'art dramatique du Moyen-âge a été fort inférieur à sa poésie épique et héroïque ; les *farces* et les *mystères* n'ont guère

dépassé la plaisanterie grossière et la superstition sotte. C'est que, d'une part, le niveau intellectuel était fort peu élevé et que, d'autre part, il ne pouvait exister de commune atmosphère morale dans cette société à compartiments étagés.

Pourtant le Moyen-âge a eu un mérite, celui de ne pas avoir adopté de littérature d'emprunt. Son esthétique littéraire était fruste, mais elle était à lui, et ses lettrés faisaient un cas médiocre de la littérature antique, dont ils connaissaient pourtant assez de fragments pour éprouver le désir de les compléter, s'ils les avaient trouvés d'un vif intérêt.

Il en fut tout autrement au xv$^{e}$ et au xvi$^{e}$ siècle. Quand la littérature gréco-latine envahit triomphalement le monde occidental, elle y rencontra peu de résistance non seulement parce qu'elle était supérieure, mais surtout parce que les classes dirigeantes s'intéressaient alors très peu aux compositions littéraires de leur temps et de leur pays. Sans peine notre Occident fut conquis par la littérature antique, comme Rome l'avait été jadis par la littérature hellénique, et il ne s'en est jamais complètement relevé.

Pour qu'une littérature exotique détrône une littérature indigène, il faut que cette dernière n'ait plus de racines solides dans sa patrie. Qu'une littérature étrangère quelconque ait pu, au beau temps de la Grèce, se substituer à la littérature hellénique, personne ne le saurait admettre; car, indépendamment de sa valeur intrinsèque, la littérature était, en Grèce, l'expression même de la vie nationale. Les choses étaient bien différentes dans l'Europe médioévale, où la littérature écrite était un simple jeu de lettrés, dont la masse ne pouvait avoir cure ; aussi changea-t-on sans peine la couleur, le genre d'amusements esthétiques, auxquels une minime partie de la population s'intéressait seule : ce fut comme une mascarade à l'antique pour le seul usage des classes supérieures. Toute cette révolution littéraire était si factice, si indépendante du consentement des masses, que l'on vit quelques écrivains, Ronsard et sa pléiade, s'attaquer à la langue elle-même et avec

un certain succès. Une fois accompli ce changement si artificiel, le petit monde des rimeurs se mit à composer des odes, des élégies, même des dithyrambes, à pasticher l'art tragique des Grecs. A son tour, mais avec moins de naïveté et de fraîcheur, le XVII^e siècle suivit docilement l'impulsion donnée et fournit des modèles à toute une littérature européenne, totalement dépourvue de racines. En littérature, le XVIII^e siècle, si glorieux pourtant au point de vue intellectuel, resta, comme ses devanciers, embourbé dans l'ornière gréco-latine; mais surtout parce qu'il y attachait peu d'importance : il avait bien autre chose à faire.

En résumé, la littérature européenne, soi-disant relevée, s'est, pendant plusieurs siècles, acharnée à imiter non seulement les Grecs, mais même les Latins, c'est-à-dire, dans ce dernier cas, à imiter des imitateurs. Le mal eût été considérable, si la littérature relevée n'eût été tout à fait factice; il a fini par être enrayé de nos jours, comme il avait été créé, par une poignée de littérateurs qui suffirent à remonter le courant, à créer le mouvement littéraire dit du romantisme, aujourd'hui bien épuisé à son tour.

Actuellement la littérature non seulement de la France, mais de l'Europe, ressemble à la société politique contemporaine; elle s'est à peu près débarrassée du joug antique, mais ne sait pas du tout où elle va; elle vit au jour le jour, en pleine anarchie. Sans doute nos écrivains n'imitent plus les Grecs et les Romains; mais ils continuent à composer de la poésie qui le plus souvent ne répond à aucun sentiment général, à aucune aspiration sociale, de la poésie de *dilettanti* : notre réalisme contemporain résulte bien cependant d'une tentative pour sortir une bonne fois du factice; mais, ne sachant trop où se prendre, il se borne presque toujours à peindre, à photographier plutôt, certains aspects de nos sociétés, rarement les plus beaux et les meilleurs. Ce serait une époque de décadence, si l'on ne sentait poindre un grand mouvement de transformation sociale et par suite littéraire.

Comme il arrive à toutes les époques de décadence littéraire, la forme est pour le moment prisée beaucoup plus que le fond ; la consonne d'appui et d'autres futilités du même genre dispensent aisément d'avoir le sens commun : on a des rimes riches et des pensées pauvres. Pour ne parler que de notre pays, c'est sûrement un fâcheux symptôme que de voir des ciseleurs de vers rebrousser chemin jusqu'à la littérature des sauvages les plus primitifs, à la littérature interjectionnelle, où le son est tout, où le sens n'est rien, et se créer une sorte de réputation, pas assez ridicule, en écrivant des poèmes, que l'on peut, indifféremment et sans en altérer la signification, lire aussi bien du commencement à la fin que de la fin au commencement.

Des aberrations analogues ont marqué toutes les époques de décadence littéraire et, quand elles se généralisent, le mal est sans remède. Nous ne sommes pas encore si gravement atteints; mais on peut se demander avec quelque inquiétude, quel avenir littéraire est réservé aux pays civilisés à l'européenne; car les maladies littéraires correspondent toujours à des perturbations correspondantes dans la santé du corps social.

## III. — *La littérature dans l'avenir.*

Cette nécessaire corrélation entre les destinées littéraires et celles des sociétés n'est pas propre à nous rassurer. Jusqu'ici les nations, qui nous ont précédés sur la scène du monde et y ont joué un rôle important, ont eu un sort final plus ou moins triste. Tout en accumulant progrès sur progrès au point de vue de l'art, de la science, de l'industrie, ces grands peuples ont peu à peu moralement dégénéré; tous ont fini par s'immobiliser dans le despotisme monarchique, l'asservissement religieux, l'exploitation sans merci de la masse par une minorité de puissants ou d'habiles, c'est-à-dire par le complet triomphe de l'égoïsme sur l'altruisme. De ces nations dégénérées, certaines sont restées paralysées en apparence pour tou-

jours; la plupart ont été punies de leur immoralité sociale, d'abord par la dépopulation, puis par la conquête. Ces dernières ont, au total, été les moins mal partagées; des envahisseurs moins raffinés, mais plus sains, leur ont parfois infusé un sang nouveau et le cycle a recommencé. En sera-t-il toujours ainsi? L'évolution sociale doit-elle fatalement aboutir à la même et lamentable fin? La désespérante formule de Vico est-elle la grande loi du monde social?

Bien des signes avant-coureurs annoncent que notre Europe et les Etats qui en ont essaimé sont arrivés à ce qu'on peut appeler l'âge critique. Notre civilisation, la dernière venue dans le monde, doit-elle subir le sort déplorable de ses devancières, glisser pour les mêmes causes sur la même pente et aboutir au même destin : le dépècement par la conquête ou une incurable léthargie mentale? Le naufrage social est peu probable; car on commence à éprouver le besoin de virer de bord. Si ce changement de direction ne s'effectue pas en temps utile, il n'y a pas à s'inquiéter de notre avenir littéraire : les morts n'ont pas de littérature. Si au contraire les nations civilisées à l'européenne se transforment et s'engagent dans une ère de progrès social, nos descendants pourront assister à une véritable renaissance littéraire, qui, cette fois, ne sera plus une imitation du passé.

Un fait général ressort de notre enquête à travers les races et les âges, c'est que l'esthétique est toujours étroitement liée à l'état social et politique, dont elle n'est que le reflet. Or, toutes nos études antérieures à propos de la famille, du mariage, de la propriété, de la constitution politique, de la religion, de la morale, nous ont amené à une même conclusion : la nécessité de revenir à un régime de solidarité sociale. C'est d'un individualisme excessif que proviennent partout l'anarchie et la stérilité littéraires. Sans doute il est impossible que les sociétés futures retournent jamais au clan communautaire des primitifs, qui, lui aussi, est funeste à la production littéraire: car il absorbe la totale activité des individus. Le problème so-

cial à résoudre consiste donc à concilier une suffisante indépendance individuelle avec une suffisante solidarité générale. Les sociétés qui auront résolu ce problème, moins ardu peut-être qu'il ne semble, verront leurs littératures prendre un essor jusqu'alors inconnu.

Comme on l'a déjà remarqué bien des fois, la grande inspiratrice en esthétique, c'est la sympathie sociale : « Pour être extrêmement bon, dit Shelley, un homme doit avoir une imagination à la fois intense et compréhensive; il doit pouvoir se mettre à la place d'un autre, de beaucoup d'autres hommes; les peines et les joies de son espèce doivent devenir siennes » (1). Pour qu'une œuvre littéraire traverse les siècles, en restant vivante et jeune, il faut qu'elle résume avec éclat les plus générales aspirations du temps et du pays qui l'ont vu naître. Les contemporains commencent par s'y reconnaître, par goûter le plaisir de voir leur idéal exprimé d'une manière supérieure. Ce fut la raison première du succès des poèmes homériques, succès que les générations suivantes et étrangères ont confirmé ; car il est un fonds analogue dans la mentalité humaine des races civilisées. Pourtant l'idéal homérique est bien barbare encore; mais il n'est pas individualiste. Ce qui importe en effet et avant tout à la naissance et au succès d'une grande œuvre littéraire, c'est l'existence d'un idéal commun à tout un peuple. Mais la communauté des sentiments suppose une société homogène et dont l'organisation ait pour base une suffisante justice. Dans les sociétés où sévit un individualisme presque anarchique, où à peu près personne n'occupe sa vraie place, où les rapports sociaux sont trop souvent des conflits résultant d'une véritable mêlée d'intérêts et d'appétits égoïstes, il ne saurait exister d'idéal commun ayant quelque élévation. La guerre incessante de chacun contre tous et de tous contre chacun étouffe forcément les sentiments généreux, c'est-à-dire solidaires. Pourtant ces sociétés individualistes, si

(1) Shelley, *Defence of poetry*.

l'on peut accoler ces deux mots, se maintiennent encore pendant un temps plus ou moins long; c'est qu'elles bénéficient d'un regain de stabilité temporaire dû à des sentiments altruistes, legs d'un passé disparu ou en voie de disparition, comme le patriotisme, comme un confus instinct de mutuelle assistance; mais ces survivances morales ne sauraient indéfiniment durer si les institutions mêmes ne les entretiennent pas. Une nouvelle genèse de large altruisme sera donc nécessaire aux sociétés qui voudront vivre, prospérer, durer, et, pour que cette genèse se puisse accomplir, il est besoin que l'organisation sociale se base non plus sur la concurrence acharnée, mais sur l'aide mutuelle.

Les rénovations sociales ne se font pas en un jour; il y a donc peu de chance pour que la génération actuelle assiste à l'éclosion de ce monde nouveau, que déjà pourtant notre société contemporaine porte dans ses flancs. Dès à présent, les poètes, qui prendraient ces aspirations nouvelles pour sujet de leurs compositions, créeraient des œuvres durables. Que de telles œuvres soient encore à naître, c'est déjà un phénomène singulier, attestant que nos classes lettrées vivent dans une atmosphère entièrement artificielle. Mais un peu plus tôt, un peu plus tard, ces œuvres naîtront; les premières seront les plus émues, les plus vibrantes; elles sentiront encore la bataille. Les autres, plus calmes d'allure, pourront être plus belles encore; car la comparaison du passé, du présent, des horizons largement ouverts sur l'avenir leur fourniront de puissants effets de contraste.

J'ai peur que les critiques de l'avenir ne jugent bien sévèrement notre littérature contemporaine. Quoi! Tant de niaiseries et tant de grossièreté! Tant de poètes incapables de s'abstraire de leur petite personnalité; tant d'écrivains nous racontant avec une ridicule minutie les très négligeables événements psychiques, qui se passent dans leur cœur ou leur esprit et qui leur semblent gros uniquement parce qu'ils les étudient avec le microscope de l'égoïsme! Tant d'autres littéra-

teurs, si parfaitement décapités, qu'ils ne sauraient plus sortir de l'érotisme! Tous, ou presque tous, si aveugles qu'ils ne pressentent même pas les grandes transformations en voie de s'accomplir; Byzantins des derniers jours, qui discutent encore sur « la lumière incréée » et ne voient pas que leur monde va entrer dans une période de parturition, douloureuse comme toutes les parturitions !

La société renouvelée, qui, avec plus ou moins d'effort, sortira de la nôtre, aura besoin d'une esthétique nouvelle. Ses grandes œuvres littéraires ne s'inspireront plus d'un individualisme à outrance, mais bien d'une ardente sympathie sociale et même humanitaire; d'autre part, elles s'adresseront à un public préparé pour goûter et apprécier ces larges sentiments, qui trouvent aujourd'hui assez peu d'écho dans la masse de nos classes cultivées. L'une de nos écoles littéraires est même allée jusqu'à se targuer, comme d'une supériorité, de sa parfaite indifférence morale, comme certains malades tirent vanité de leur infirmité même. Mais toute littérature, qui, par égoïsme ou par impuissance, répudie les sentiments de solidarité, de fraternité humaines, base essentielle de toute société viable, se ravale à n'être plus qu'une puérile combinaison de mots et d'images : un joujou pour les blasés. Non pas que la perfection de la forme ne soit beaucoup, mais, à elle seule, elle ne saurait vivifier ce qui est mort. Les œuvres véritablement grandes, faites pour braver l'effort du temps, sont celles qui ne s'adressent pas seulement à nos yeux et à nos oreilles, mais font vibrer en nous des sentiments élevés; pour elles, la richesse du coloris, la mélodie des vers, la pureté du style ne sont que des moyens.

En dehors des sentiments altruistes, il est encore une source d'inspiration où jusqu'ici très peu d'écrivains ont puisé et où s'abreuveront largement les poètes de l'avenir, dans ces sociétés progressives dont on pourra dire justement :

Le monde a fait un pas; tout ensemble a monté (1).

1. L. Bouilhet, *Les fossiles.*

Cette matière poétique, si mal exploitée encore, est constituée par les grandes idées scientifiques. Je n'entends pas dire que l'on reviendra à la poésie didactique, genre à jamais démodé, je l'espère ; mais les idées maîtresses de la philosophie scientifique tiennent aux destinées mêmes de l'humanité. Non seulement elles prêtent à des images grandioses, mais il est très facile de les rattacher à notre impressionnabilité affective (1). Les quelques poètes, qui ont su déjà revêtir d'un convenable vêtement poétique ces puissantes conceptions et les marier à des sentiments élevés ont créé d'impérissables œuvres, qui, comme le poème de Lucrèce, garderont une éternelle jeunesse ; car elles s'adressent en même temps à notre sens esthétique par la beauté de la forme, à notre cœur par la grandeur des sentiments qu'elles expriment, à notre intelligence par la profondeur des horizons qu'elles nous ouvrent. — De nos jours, quelques écrivains seulement, Gœthe en Allemagne, Shelley en Angleterre, L. Bouilhet et L. Ackermann en France, pour ne parler que des morts, ont su tirer des accents parfois sublimes de cette lyre à tant de cordes : ils n'ont été que des précurseurs, mais, un jour, ils seront grandement honorés à ce titre.

(1) Ch. Letourneau, *Physiologie des passions* (2e édition), p. 240, 241.

# TABLE ALPHABÉTIQUE

---

## D

I

# TABLE DES MATIÈRES

## CHAPITRE III

### LA LITTÉRATURE DES NÈGRES AFRICAINS

## SECTION II

## La Littérature des races jaunes

—

### CHAPITRE IV

#### LA LITTÉRATURE POLYNÉSIENNE



### CHAPITRE V

#### LA LITTÉRAIRE DE L'AMÉRIQUE SAUVAGE

## CHAPITRE VI

### L'ANCIENNE LITTÉRATURE DU PÉROU ET DU MEXIQUE



## CHAPITRE VII

### LA LITTÉRATURE DES MONGOLOÏDES ET DES MONGOLS INFÉRIEURS

## CHAPITRE VIII

### LA LITTÉRATURE EN CHINE ET AU JAPON

### A. *L'esthétique littéraire en Chine.*

B. *La littérature au Japon.*



C. *La littérature des races mongoliques.*



## SECTION III

## La Littérature des peuples de race blanche

—

### CHAPITRE IX

#### LA LITTÉRATURE DES ÉGYPTIENS, DES BERBÈRES ET DES ÉTHIOPIENS

A. *Les Egyptiens.*



B. *La Littérature berbère.*

C. *La poésie en Abyssinie.*



D. *L'évolution littéraire chez les trois races.*



## CHAPITRE X

### LA LITTÉRATURE ARABE

## CHAPITRE XI

### LA LITTÉRATURE JUIVE



## CHAPITRE XII

### LA LITTÉRATURE LYRIQUE DANS L'INDE

## CHAPITRE XIII

### LA LITTÉRATURE DE L'INDE



## CHAPITRE XIV

### LA LITTÉRATURE EN PERSE

## CHAPITRE XV

### LA LITTÉRATURE GRÉCO-ROMAINE



## CHAPITRE XVI

### LA LITTÉRATURE GRÉCO-ROMAINE

## CHAPITRE XVII

### LA PRIMITIVE LITTÉRATURE DES EUROPÉENS BARBARES

## CHAPITRE XVIII

### LA PRIMITIVE LITTÉRATURE DES EUROPÉENS BARBARES



## CHAPITRE XIX

### LA LITTÉRATURE MÉDIOÉVALE

## CHAPITRE XX

### LE PASSÉ ET L'AVENIR DE LA LITTÉRATURE

BAR-SUR-SEINE. — IMPRIMERIE SAILLARD.

